

Autour du Ms. Wittert 17 : étude monographique d'un livre d'heures conservé à la bibliothèque universitaire de Liège

Auteur : Demolder, Juliette

Promoteur(s) : Van Den Bossche, Benoit

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10288>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Département des Sciences Historiques

Histoire de l'art et Archéologie

**Autour du Ms. Wittert 17 : étude monographique
d'un livre d'heures conservé à la Bibliothèque
Universitaire de Liège**

Volume I

Juliette DEMOLDER

Mémoire de fin d'études présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en
Histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Sous la direction de Benoît Van den Bossche

Lecteurs : Aleuna Macarenko et Cécile Oger

Année académique 2019-2020

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnées, de près ou de loin, dans l'élaboration de ce mémoire.

Je souhaite tout d'abord remercier mon promoteur, Monsieur Van den Bossche, pour son accompagnement et ses conseils. Je vous suis reconnaissante de m'avoir permis de travailler sur un sujet auquel je n'aurais jamais cru m'atteler un jour. Quel plaisir et quel honneur de pouvoir manipuler un pan de notre patrimoine.

Ma reconnaissance va également à Mesdames Aleuna Macarenko et Cécile Oger, mes lectrices. Je vous remercie pour vos précieuses relectures, vos conseils avisés et votre disponibilité, en ces temps troublés par la crise du Covid-19.

J'adresse également des remerciements particuliers aux bibliothécaires de l'Université de Liège sans lesquels la remise de ce mémoire aurait été impossible. Leur accueil et leur patience sont à souligner.

Je remercie particulièrement ma famille et mes proches qui m'ont soutenue tout au long de cette épreuve. Leurs attentions, encouragements et relectures m'ont permis d'avancer quand le moral n'y était pas. Un énorme merci à mes parents, Audrey, Marine, sans oublier Rufus.

Enfin, un tout grand merci à Mathieu pour m'avoir aidé et supporté tout au long de cette épreuve. Je ne te serais jamais assez reconnaissante pour toute ton implication mais surtout, ta patience et ton réconfort dans les moments difficiles.

À la mémoire de Jacques Pauwels (1931-2020)

Table des matières

1.	Introduction	1
1.1.	Définir le livre d'heures	1
1.1.1.	Définition	1
1.1.2.	Genèse et évolution du genre	2
1.1.3.	Le livre d'heures et son commanditaire	3
1.2.	Le Ms. Wittert 17 : état de la question.....	4
1.3.	Plan du travail	5
2.	Analyse codicologique et paléographique	7
2.1.	Description matérielle	7
2.2.	Contenu	10
2.3.	Richesse du manuscrit	11
2.3.1.	Qualité du parchemin	11
2.3.2.	Décoration	11
2.3.3.	Écriture	11
2.3.4.	Structure de la page	12
2.4.	Hierarchisation de la page (analyse « interne »).....	12
2.4.1.	Mise en page	12
2.4.2.	Caractérisation de l'écriture	13
2.5.	État de conservation.....	17
2.5.1.	La reliure	17
2.5.1.	Les dégradations	19
2.6.	Conclusion	19
3.	Division textuelle du livre d'heures	21
3.1.	Les textes essentiels	22
3.1.1.	Les Heures de la Vierge	22
3.1.2.	Le calendrier	23

3.1.3.	Les sept psaumes de pénitence	27
3.1.4.	Les litanies	28
3.1.5.	L'Office des morts	30
3.2.	Les offices secondaires	30
3.2.1.	Les « offices abrégés ».....	30
3.2.2.	Les Fragments des Évangiles	33
3.2.3.	<i>O intemerata et Obsecro te</i>	34
3.2.4.	Les sept joies de la Vierge	34
3.3.	Les textes tertiaires	35
3.3.1.	Les suffrages destinés aux saints	35
3.3.2.	Messe de la Vierge	39
3.3.3.	Heures de la Vierge à lire pendant l'Avent.....	39
3.3.4.	Les <i>Commendaciones animarum secundum usum romanum</i>	39
3.3.5.	<i>Le Stabat mater</i>	40
3.4.	Conclusion	40
4.	Étude iconographique	42
4.1.	Les grandes enluminures et les miniatures marginales.....	42
4.1.1.	Fol. 11 r.	42
4.1.2.	Fol. 12 r.	43
4.1.3.	Fol. 14 r.	44
4.1.4.	Fol. 15 r.	46
4.1.5.	Fol. 16 v.	47
4.1.6.	Fol. 17 v.	48
4.1.7.	Fol. 18 v.	48
4.1.8.	Fol. 19 v.	49
4.1.9.	Fol. 20 v.	49
4.1.10.	Fol. 21 v.	50

4.1.11.	Fol. 23 r.	51
4.1.12.	Fol. 26 r.	53
4.1.13.	Fol. 29 r.	54
4.1.14.	Fol. 34 r.	56
4.1.15.	Fol. 38 r.	57
4.1.16.	Fol. 43 r.	58
4.1.17.	Fol. 47 r.	59
4.1.18.	Fol. 52 r.	60
4.1.19.	Fol. 67 r.	62
4.1.20.	Fol. 76 r.	63
4.1.21.	Fol. 80 r.	64
4.1.22.	Fol. 84 r.	65
4.1.23.	Fol. 88 r.	66
4.1.24.	Fol. 92 r.	68
4.1.25.	Fol. 99 r.	69
4.1.26.	Fol. 104 r.	70
4.1.27.	Fol. 110 r.	72
4.1.28.	Fol. 125 r.	73
4.1.29.	Fol. 157 r.	75
4.2.	Trois petites miniatures à part : le cas des fol. 44 r., 45 r. et 46 r.	76
4.3.	<i>Les marginaliae</i>	77
4.3.1.	Définition	77
4.3.2.	Les ornements marginaux isolés	77
4.4.	Les bordures peintes autour des enluminures et des textes	82
4.4.1.	Définition et typologie	82
4.4.2.	Un classement des types de bordures ?	83
4.5.	Les grandes initiales sur les pages décorées d'enluminures	83

4.5.1.	Définition et typologie	83
4.5.2.	Un classement plus aisé	84
4.6.	Les petites initiales au sein du texte	85
4.7.	Conclusion	85
5.	Caractéristiques stylistiques	87
5.1.	Introduction.....	87
5.2.	Le classement des grandes enluminures et de certaines miniatures marginales	87
5.2.1.	Objectifs et limites du classement.....	87
5.2.2.	Premier groupe	88
5.2.3.	Deuxième groupe	89
5.2.4.	Troisième groupe	91
5.2.5.	Quatrième groupe.....	94
5.2.6.	Conclusion préliminaire	97
5.3.	La question des arrière-plans et de leurs décors	98
5.3.1.	Une analyse exhaustive ?	98
5.3.2.	Les paysages	98
5.3.3.	Les intérieurs architecturés	99
5.3.4.	Les paysages composites	100
5.4.	Une typologie stylistique des rinceaux ?	100
5.4.1.	Entre les fol. 1 r. et 33 v. ; les fol. 52 r. et 59 r. ; 76 r. et 167 r.....	100
5.4.2.	Entre les fol. 34 r. et 51 v. ; les fol. 59 v. et 75 v.	101
5.5.	Conclusion	102
6.	Identification des différents enlumineurs : autour des <i>Maîtres aux rinceaux d'or</i>	103
6.1.	Introduction.....	103
6.2.	Bruges à la fin du Moyen Âge (XIV ^e – XVI ^e siècle).....	103
6.2.1.	Un bref contexte géographique, politique et religieux.....	104

6.2.2.	Contexte économique.....	106
6.2.3.	La bourgeoisie, acteur culturel et économique essentiel dans le développement de l'industrie du livre	107
6.2.4.	L'organisation de la production livresque	107
6.3.	Les Maîtres aux rinceaux d'or	109
6.3.1.	Genèse et évolution du classement des caractéristiques stylistiques	109
6.3.2.	La difficulté du classement des témoins	110
6.3.3.	Une méthode de classement des témoins	111
6.4.	Comparaison stylistique entre le/les enlumineurs du Ms. Wittert 17 et la production du <i>Maître aux Rinceaux d'or</i>	114
6.4.1.	Liens avec la première période : des ressemblances avec les <i>Heures dites de Bonaparte</i>	114
6.4.2.	Liens avec la deuxième période (1425-1450)	115
6.4.3.	Liens avec la dernière période : émancipation du style des Maîtres aux rinceaux d'or	116
6.5.	Conclusion	118
7.	Conclusion générale	120
8.	Bibliographie	122
8.1.	Monographies	122
8.2.	Articles.....	125
8.3.	Catalogues.....	126
8.4.	Ressources en ligne.....	127
8.5.	Mémoires et thèses	129
8.6.	Notes de cours.....	130
9.	Manuscrits cités	131
10.	Annexes	136
10.1.	Comparaison des lettres du Ms. Wittert 17 avec la classification de Derolez	136

10.2.	Retranscription et comparaison du calendrier	139
10.3.	Retranscriptions partielles de certains offices	155
	Heures de tous les saints	155
	Heures du Saint-Sacrement.....	155

1. Introduction

1.1. Définir le livre d'heures

La Bibliothèque de l'Université de Liège présente nombre de trésors manuscrits d'époques et de provenances variées. Si certains chefs-d'œuvre ont déjà fait l'objet d'une étude approfondie, il reste encore beaucoup d'ouvrages qui attendent de dévoiler leurs apports à la recherche. Parmi eux figure le *Ms. Wittert 17*, entré dans les collections de l'Université en 1903, suite aux importants legs du Baron Wittert. Il s'agit d'un livre d'heures datant du XV^e siècle.

Très populaire dans la piété de la fin du Moyen Âge, ce type d'œuvre a aujourd'hui disparu. Saisir le contenu et la portée d'un livre d'heures n'est pas chose aisée. Avant d'entamer l'étude du *Ms. Wittert 17* comme un objet d'art, il faut l'envisager comme un objet de dévotion. Qu'est-ce qu'un livre d'heures ? Comment une telle œuvre est-elle apparue dans le paysage dévotionnel ? À qui et à quoi était-il destiné ?

1.1.1. Définition

Le livre d'heures est un livre de dévotion personnelle, exclusivement destiné à l'usage des laïcs. Apparu dans le courant du XIV^e siècle, il reflète une volonté, de la part de ces derniers, d'imiter les exercices de piété auxquels s'adonnaient les clercs. La manière dont le livre se récite est elle-même tirée de l'usage religieux, puisque ses différentes parties sont à lire selon les heures canoniales, comme c'était l'usage chez les clercs : à minuit (matines et laudes), à 6 heures (prime), à 9 heures (tierce), à midi (sexe), à 15 heures (none), à 18 heures (vêpres) et à 19 heures (complies).¹

En tant qu'ouvrage de dévotion personnelle, agencé par et pour le commanditaire, le livre d'heures ne possède pas une structure textuelle définie. Cependant, on retrouve des éléments récurrents qui permettent l'identification d'un tel ouvrage : un calendrier avec les fêtes principales de l'Église et les fêtes des saints, parfois locaux ; des péricopes ; le *Petit Office de la Vierge* ; l'*Office des morts* ; des litanies destinées aux saints ; les sept psaumes de pénitence.² On reparlera de chacun de ces éléments plus en détail dans le troisième chapitre.

¹ OPSOMER-HALLEUX, Carmélia, *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*, Liège, Crédit communal de Belgique, 1989, p. 11.

² DE HAMEL, Christophe, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Londres, Phaidon Press, 1994, pp. 170-174.

1.1.2. Genèse et évolution du genre

L'histoire et l'évolution du livre d'heures est dépendante de deux autres œuvres de dévotion : le bréviaire et le psautier.

Le chanoine Leroquais définit le bréviaire comme suit :

« Le bréviaire est le livre qui contient l'office divin. Il se compose du calendrier, de psaumes, d'hymnes, de lectures tirées de la Bible, de la vie des saints ou des écrits des Pères, et enfin d'oraisons, de bénédictions et de formules de prière. Le texte en est établi par l'Eglise elle-même, édité par elle avec un soin exact, contrôlé, ou, s'il y a lieu, révisé par elle : c'est le livre officiel de la prière liturgique ».³

Le lien entre le livre d'heures et le bréviaire est basé sur la reprise des textes substantiels du bréviaire par le livre d'heures. Toutefois, deux grandes différences entre ces œuvres existent. Le bréviaire est un livre destiné au clergé, dont la récitation est obligatoire. Le livre d'heures, quant à lui, est destiné aux laïcs et sa récitation est privée, elle ne revêt pas un caractère obligatoire.

Les laïcs, tout comme les clercs avec le bréviaire, ont cherché à avoir leur propre livre de dévotion. Cette volonté dévotionnelle se marque dès le IX^e siècle, avec le développement des *libelli pecum*, véritables condensés de l'office divin.

Du point de vue clérical, le bréviaire a parallèlement évolué. Sa matière liturgique a drastiquement augmenté au fil du temps. Au XI^e siècle, ce sont quinze psaumes graduels à lire avant les matines et la coutume de lire l'office des morts qui se sont insérés dans l'œuvre. Durant le même siècle, on commence également à réciter les sept psaumes de pénitence et les litanies des saints. Au X^e siècle, on dit intégralement le Petit Office de la Vierge chaque jour. Rapidement, ces usages se sont étendus aux abbayes et aux chapitres de cathédrale de tout l'Occident, si bien qu'au XIII^e siècle, ces offices et prières ont été ajoutés à l'office canonique.⁴

Dans la même optique que les *libelli pecum*, les laïcs vont s'approprier la matière du bréviaire et la condenser afin d'en faire un usage privé. Jusqu'au XIII^e siècle, le livre de prières d'usage pour les laïcs était le psautier.⁵ Il s'agit d'une œuvre reprenant, dans l'ordre, les cent-cinquante psaumes contenus dans la Bible.⁶ À cette matière est venue progressivement se greffer celle des livres d'heures, issue des textes du bréviaire.

³ LEROQUAIS, Victor, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. 1, Paris, 1927, pp. 5-6.

⁴ P. 9-10

⁵ *Idem*, p. 10

⁶ *Idem*, p.4.

Dans un premier temps, au XII^e siècle, la matière principale de ces livres de dévotion hybrides restait celle du psautier. Les litanies des saints, puis les prières, l'office des morts et, enfin, au XIII^e siècle, le Petit Office de la Vierge, sont venus s'ajouter au psautier. La forme psautier-livre d'heures est courante au cours de ce même siècle. Néanmoins, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, la matière annexe au psautier, qui continuait à se développer, se détache pour former les premiers livres d'heures réels.⁷

Au XIV^e siècle, cette nouvelle forme textuelle s'affirme définitivement. Le livre d'heures connaîtra un succès retentissant durant les XV^e et XVI^e siècles. Le nombre de ces œuvres et des textes qu'ils contiennent explose. Des prières et des offices, qui résultent d'une véritable dévotion personnelle du laïc et qui échappent à l'autorité de l'Église, y apparaissent.⁸

Le XVI^e siècle signe la fin de ce genre liturgique, qu'on confond alors avec le genre du missel.⁹

1.1.3. Le livre d'heures et son commanditaire

La plupart des livres d'heures qui ont bien été étudiés étaient destinés à des personnalités royales ou duciales. Pour exemple, on peut citer les *Très Riches Heures du Duc de Berry* ou les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Cependant, il ne faudrait pas croire que le livre d'heures était uniquement un phénomène aristocratique. Si ces œuvres sont, en effet, l'apanage de l'aristocratie au XIV^e siècle, les livres d'heures se diffusent au XV^e siècle dans les couches bourgeoises de la société médiévale. Ils s'adressent désormais à toutes les personnes capables de lire, ce qui exclut les couches moins fortunées de la société, comme celle des paysans. Ces livres sont rédigés en latin, avec des passages, parfois, en langue vernaculaire.¹⁰

De véritables ateliers de production urbains du livre se développent et la fabrication de ces œuvres se rationalise.¹¹ Les libraires jouent aussi un rôle capital dans ce processus, on en aura l'exemple dans le dernier chapitre. Le livre d'heures devient un véritable produit de luxe, conçu selon les goûts des commanditaires et l'importance de leur bourse.

Bien sûr, on ne sait pas si, tout comme les clercs, les laïcs se levaient aux aurores pour lire ces textes ou si, même, ils lisaient entièrement ces œuvres au quotidien. Cependant, on a la

⁷ *Idem*, p. 10-13.

⁸ *Idem*, p. 13-14

⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁰ WIECK, Roger S., *Time sanctified. The Book of hours in medieval art and life*, New-York, Baltimore, George Braziller INC, 1988, p. 39

¹¹ Wieck, p. 40.

trace de traités de conseils religieux qui recommandaient au possesseur de lire au moins quotidiennement le *Petit Office de la Vierge* ou de parcourir « les matines, les laudes et les heures », si cela était possible, avant de quitter sa couche.¹²

Quoi qu'il en soit, le livre d'heures est le reflet d'une dévotion personnelle que les propriétaires de ces ouvrages exerçaient pour se rapprocher de la vie cléricale, considérée comme spirituellement supérieure à la vie séculière. Réciter ces textes et, en particulier, le Petit Office de la Vierge, revenait à pratiquer une expérience de dévotion personnelle. Les laïcs, en priant de la sorte, accédaient à un privilège spirituel normalement réservé au clergé.¹³

1.2. Le Ms. Wittert 17 : état de la question

La notion théorique de ce qu'est un livre d'heures est désormais établie. On peut, dès lors, se pencher avec plus d'attention sur le cas du Ms. Wittert 17.

Il s'agit d'une œuvre qui n'a, jusqu'ici, fait l'objet d'aucune étude détaillée. La première mention de ce livre parvenue dans un inventaire est relatée dans le catalogue de Joseph Brassine, le *Catalogue des manuscrits légués à la Bibliothèque de l'Université de Liège par le Baron Adrien Wittert*.¹⁴ Comme le titre de l'œuvre l'indique, cet inventaire a été réalisé d'après le legs des collections du Baron Adrien Wittert à l'Université en 1903.¹⁵ C'est la première et seule description codicologique détaillée du manuscrit, fournie jusqu'à présent. La notice indique que le manuscrit aurait été réalisé au cours du XV^e siècle et donne des indications codicologiques très intéressantes sur l'œuvre, comme la mention d'une ancienne reliure. La provenance de l'œuvre n'est pas réellement établie dans la notice mais Brassine mentionne déjà la présence de saints régionaux dans l'œuvre.¹⁶

Le manuscrit a fait l'objet d'une exposition en 1966 et a, à cette occasion, été accompagné d'une courte notice.¹⁷ En 1989, Carmelia Opsomer-Halleux consacre un bref texte à l'œuvre, dans lequel elle évoque vaguement la question de la provenance de l'œuvre en décrivant le manuscrit comme « exécuté dans le Nord de la France ou dans nos régions ».¹⁸

¹² WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 41.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ BRASSINE, Joseph, *Catalogue des manuscrits légués à la Bibliothèque de l'Université de Liège par le Baron Adrien Wittert*, Liège, D. Cormaux, 1910, pp. 36-38.

¹⁵ MUSÉE WITTERT, Adrien Wittert, disponible sur https://www.wittert.uliege.be/cms/c_11494467/fr/wittert-adrien-wittert, consulté le 10 août 2020.

¹⁶ BRASSINE, Joseph, *op. cit.*

¹⁷ *Choix d'œuvres de la Collection Wittert*, Liège, Société l'Émulation, 1960, p. 11.

¹⁸ OPSOMER-HALLEUX, Carmelia, *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*, Liège, Crédit communal de Belgique, 1989, p. 58.

L'identification de la provenance a pourtant été évoquée auparavant dans le cadre de la question du style des enluminures que le livre contient. On aura l'occasion d'y revenir dans le dernier chapitre de ce mémoire.

Jusqu'au début de l'année passée, la notice du site *Donum*, plateforme virtuelle des Collections artistiques de l'Université de Liège, qui offre une version digitalisée de l'œuvre, indiquait que le livre provenait de l'ancien comté de Hainaut. La notice a récemment été mise à jour. Elle reprend une partie des informations fournies par Brassine mais remet en question la précédente identification hennuyère en indiquant que le manuscrit daterait du second quart du XV^e siècle et qu'il proviendrait de Bruges. C'est sur cette notice et celle de Brassine que les recherches de ce travail s'appuieront principalement.

1.3. Plan du travail

L'objectif principal de cette étude est de proposer une analyse qui embrasse les différents aspects typiques de l'étude d'un livre d'heures, et de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse précédemment citée concernant l'identité de l'œuvre (provenance, datation, commanditaire, influences iconographiques, style des miniatures). En conséquence de quoi, ce travail sera divisé en huit chapitres. La présente introduction permet de définir les notions de base qui gravitent autour de l'objet « livre d'heures ». Elle dresse également un état de la question de l'étude du Ms. Wittert 17.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude codicologique et paléographique du manuscrit. Les questions de l'état matériel de l'œuvre et de l'identification de l'écriture des parties manuscrites du livre seront notamment abordées.

Le troisième chapitre sera dédié à l'étude du contenu des textes qui, on le verra, se révèle plus qu'intéressante pour en apprendre plus sur le commanditaire de l'œuvre.

Le quatrième chapitre s'intéressera à la description iconographique des vingt-neuf grandes enluminures, des dix-neuf miniatures marginales, mais aussi des *marginaliae* et des initiales. De nombreux parallèles seront établis entre les compositions de cette œuvre et d'autres images, issues principalement d'œuvres parisiennes et flamandes.

La cinquième partie de ce travail sera consacrée à l'analyse stylistique des différentes enluminures et miniatures de l'œuvre. On verra que l'appréhension du style des enluminures est plus délicate qu'il n'y paraît et que ce n'est pas un, mais bien quatre enlumineurs distincts qui sont à l'origine des compositions de cette œuvre. La question stylistique de la décoration

marginal sera également abordée mais dans une mesure beaucoup plus prudente à cause du caractère répétitif de ces motifs.

Comme un prolongement de la cinquième partie, le sixième chapitre lèvera le voile sur l'identité des enlumineurs à l'origine de cette œuvre. Dans cette optique, les Maîtres aux rinceaux d'or seront présentés et introduits dans les contextes géographique, politique, religieux, culturel et économique qui ont permis l'émergence de ce groupe d'enlumineurs. Une comparaison entre les miniaturistes du Ms. Wittert 17 et les Maîtres aux rinceaux d'or sera établie, afin de prouver les liens entre ces différentes personnalités artistiques.

La conclusion reviendra finalement sur les différents chapitres et leurs apports sur la connaissance de l'identité géographique, culturelle, textuelle, codicologique et stylistique du Ms. Wittert 17.

2. Analyse codicologique et paléographique

2.1. Description matérielle

- **Signalement**¹⁹

- Cote : Université de Liège. Bibliothèque, Manuscrit Wittert 17 ;
- Dimensions : 230 x 170 millimètres ;
- Nombre de *Folii* : i, 172, i feuillets ;
- Usage de l'office de la Vierge : Rome ;
- Usage du calendrier : Bruges ;
- Artistes : groupe des Maîtres aux rinceaux d'or (plusieurs mains) ;
- Date et origine : milieu du XV^e siècle, Belgique (Bruges) ;

- **Supports**

- Parchemin (172 *Folii*) ;
- Papier (feuillets de garde A et B) ;

- **Encres**

- Encre brune pour le texte ;
- Encre rouge pour les rubriques et certains saints du calendrier ;

- **État du manuscrit**

- Bon état de conservation général mais plusieurs dégâts matériels à signaler ;
- Perte de *Folii* :
 - Entre les fol. 1 v. et 2 r. : mois de et de manquant ;
 - Entre fol. 34 r. et 37 v. : dernières lignes de l'office manquant ;
- Peinture étalée sous l'action du frottement des doigts ;
- Lacunes de peinture ;
- Traces d'humidité ayant diffusé les pigments de certaines enluminures ;
- Transferts de pigments dus à la pression exercée sur les pages de l'œuvre fermée. Le décollement des pages à l'ouverture a provoqué un transfert de peinture ;
- Trous dans le parchemin, datant probablement de la création de l'œuvre (orifices de la peau de la bête transformée en parchemin) ;
- Certaines pages de parchemin très abîmées : jaunies et tâchées ;

¹⁹ DONUM, *Livre d'heures (Latin). Bruges, XV^e siècle*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 1^{er} juillet 2020.

- Page de parchemin découpée et emploi d'une autre page, collée à la première pour combler la lacune ;
- **Organisation du volume**
 - Système de foliotation : foliotation moderne en chiffres arabes. Trace d'une foliotation plus ancienne, tracée au crayon et probablement attribuable au Baron Adrien Wittert ;
 - Cahiers : difficulté à appréhender la structure de ceux-ci, la dernière reliure en date ayant bouleversé la distribution originale du nombre de feuillets par cahiers. Présence de nombreux feuillets intercalés, visibles à cause d'un onglet bleu ;
- **Préparation de la page avant écriture**
 - Réglure tracée à l'encre violette ;
 - 17 lignes pour les *Folii* sans grandes enluminures ;
 - Entre 5 et 6 lignes pour les *Folii* comportant une grande enluminure ;
- **Écriture**
 - Caractérisation : *littera textualis formata* ;
 - Nombre de mains : une seule ;
- **Mise en page**
 - Une seule colonne de texte par *folio* ;
 - Plusieurs agencements selon les types de pages : calendrier, page sans enluminure, page avec enluminure ;
- **Décoration**
 - 29 grandes enluminures d'environ unités réglées 13 : fol. 11r. : quatre anges et les archanges Michel, Gabriel et Raphaël ; fol. 12 r. : les apôtres ; fol. 14 r. : les dix mille martyrs du mont Ararat ; fol. 15 r. : saint Jean-Baptiste ; fol. 16 v. : saint Christophe ; fol. 17 v. : saint Antoine ; fol. 18 v. : la Vierge à l'enfant entourée de sainte Dorothee, sainte Catherine, sainte Barbe (?) et sainte Marie-Madeleine (?) ; fol. 19 v. : sainte Barbe ; fol. 20 v. : sainte Catherine ; fol. 21 v. : sainte Marie-Madeleine et sainte Marguerite ; fol. 23 r. : La Vierge allaitant entourée de saint Georges, saint Antoine, sainte Dorothee, sainte Catherine et d'autres saints ; fol. 26 r. : une procession ; fol. 29 r. : Crucifixion ; fol. 34 r. : La Pentecôte ; fol. 38 r. : Vierge à l'enfant tenant une pomme ; fol. 43 r. : saint Jean l'évangéliste ; fol. 47 r. : déploration ; fol. 52 r. : Annonciation ; fol. 67 r. : la Visitation ; fol. 76 r. : la Nativité ;

fol. 80 r. : l'annonce aux bergers ; fol. 84 r. : l'adoration des mages ; fol. 88 r. : présentation au temple ; fol. 92 r. : Massacre des innocents ; fol. 99 r. : Fuite en Egypte ; fol. 104 r. : Dormition de la Vierge ; fol. 110 r. : Jugement dernier ; fol. 125 r. : L'office des morts ; fol. 157 r. : Les âmes des justes transportées au ciel ;

○ 19 enluminures plus petites :

- 16 en marge de queue : Fol. 23 r. : la vergogne d'Adam et Ève ; fol. 26 r. : Adam et Ève chassés du paradis ; fol. 29 r. : la mort d'Absolon ; fol. 34 r. : la Manne miraculeuse ; fol. 52 r. : le Christ au jardin des Oliviers ; fol. 67 r. : l'arrestation du Christ ; fol. 76 r. : le Christ devant Pilate ; fol. 80 r. : la flagellation du Christ ; fol. 84 r. : le portement de Croix ; fol. 88 r. : la Crucifixion ; fol. 92 r. : la Descente de Croix, fol. 99 r. la Mise au tombeau ; fol. 104 r. : la Résurrection ; fol. 110 r. : David en prière ; fol. 125 r. : Scène d'inhumation ; fol. 157 r. : l'âme d'un juste transportée au ciel ;
- 3 en marge de gouttière : fol. 44 r. : saint Luc ; Fol. 45 r. : saint Matthieu ; Fol. 46 r. saint Marc ;
- Figures/effigies dans les *marginaliae* : fol. 29 r., 43 r. et 157 r. : personnages hybrides ; fol. 34 r., 38 r., 47 r., 67 r. et 76 r. : anges ; fol. 52 r., fol. 80 r., fol. 88 r., fol. 99 r. et fol. 76 r. : oiseaux ; fol. 92 r. et 104 r. : mammifères ; fol. 84 r., 110 r. et 125 r. : un dragon, une plante et un homme ;

- Nombreuses initiales non-historiées de différentes tailles, lettre dorée sur fond rouge et bleu à motif blanc ;
- Décoration marginale composée d'entrelacs de feuillages et de fleurs dorées ou de teinte rose, orange, verte, bleu, jaune ; baguette dorée entre le texte et la marge de gouttière ;
- Bouts de lignes bleus et rouges, ornés de motifs blancs ou dorés ;

- **Reliure**

- Technique : reliure rigide en cuir brun clair ;
- Décor : tranche rouge ;
- Datation, remaniements, restaurations :
 - Après 1910, reliure moderne remplaçant une reliure plus ancienne

- Ancienne reliure avant 1910 : veau brun raciné ; au dos : filets, roulettes, fers et fleurons dorés ; sur les plats : roulettes, tranches rouges ;²⁰

- **Possesseurs et lecteurs**

- Marques de possession : cachet de l'Université de Liège au recto de la septième page du feuillet de garde ; Cachets de la donation du Baron Adrien Wittert aux fol. 1 r., 25 r., 50 r., 75 r., 100 r., 125 r., 150 r., 167 r. ; cachet circulaire illisible au fol. 1 r. (cachet de l'Université de Liège ?) ;
- Ex-libris : "Collections léguées à l'Université de Liège par le baron Adrien Wittert, 1903", collé sur la contre-garde ; "Anthoine Anthoine Jeune home" et signature "Anthony", au fol. 171 v. ; "Anthonius Anthony fratri suo charissimo fratri Johanni Anthony D.D. 2 julii 1572" au fol. 172 r. ;
- Intervention des lecteurs : foliotation en chiffres arabes au crayon ; foliotation en chiffre arabes à l'encre ; étiquette descriptive manuscrite sur le contreplat supérieur, attribuée au Baron Wittert ; Etiquette du legs Wittert collée sur le contreplat supérieur ; note manuscrite en lettres imprimées « Heere syt my genadigh » et autre inscription illisible au fol. 170 r. ; diverses lettres en écriture moderne tracées aux fol. 168 r. et 170 r.

2.2. Contenu

- Fol. 1 r. - 10 v. : Calendrier ;
- Fol. 11 r. - 22 v. : Antiennes et oraisons ;
- Fol. 23 r.- 25 v. : Heures de tous les saints ;
- Fol. 26 r. - 28 v. : Heures du saint sacrement ;
- Fol. 29 r. - 33 v. : Heures de la Croix ;
- Fol. 34 r. - 37 v. : Heures du Saint-Esprit (incomplètes) ;
- Fol. 38 r. - 42 v. : Messe de la Sainte Vierge ;
- Fol. 43 r. - 46 v. : Évangiles ;
- Fol. 47 r. - 49 r. : *O Intemerata* ;
- Fol. 49 r. - 51 v. : *Obsecro te* ;
- Fol. 52 r. - 109 v. : Office de la Sainte Vierge ;
- Fol. 110 r. - 119 r. : Les sept psaumes de la pénitence ;

²⁰ BRASSINE, Joseph, *op. cit.*

- Fol. 119 r. - 124 v. : Litanies des saints ;
- Fol. 125 r. - 156 v. : Office des morts ;
- Fol. 157 r. - 163 v. : *Commendaciones animarum secundum usum romanum* ;
- Fol. 164 r. - 167 r. : *Stabat mater* ; *Septem gaudia beate Marie virginis* ;

2.3. Richesse du manuscrit

Le Ms. Wittert 17 peut être considéré comme une copie de luxe grâce à l'observation de plusieurs caractéristiques.

2.3.1. Qualité du parchemin

Les folii du Ms. Wittert 17 sont composés d'un parchemin dont la qualité est très bonne. L'épaisseur des pages est fine, au point que l'on puisse deviner, par transparence, ce qui est écrit sur l'autre face.

Certaines sections du livre sont composées d'un parchemin jauni. Cette différence de qualité est probablement due au fait que ces pages aient été plus exposées à des agressions extérieures. Toutefois, une analyse plus approfondie de la qualité du parchemin pourrait peut-être relever des qualités de parchemins différentes.

2.3.2. Décoration

Le Ms. Wittert 17 est également une œuvre remarquable par le nombre de décorations qu'il contient et la qualité de leur exécution. L'ouvrage comporte vingt-neuf grandes enluminures, dix-sept plus petites, vingt-neuf grandes initiales et un grand nombre de plus petites initiales, disséminées tout au long des textes. Les *marginaliae* sont également à remarquer.

Un autre élément qui contribue à qualifier cette œuvre de précieuse est l'abondante utilisation de peinture dorée dans la plupart des éléments de décor. La diversité des couleurs employées est également significative. On aura l'occasion de reparler plus en détails de chacun de ces éléments dans les chapitres suivants.

2.3.3. Écriture

L'analyse de l'écriture, qui sera développée en aval de ce chapitre, peut également donner des indices sur la qualité de l'œuvre.

Type d'écriture employé pour la rédaction de cette œuvre : un gothique appelé *Northern Textualis formata*. Le terme « Northern Textualis » désigne le type d'écriture en lui-même, tandis que le terme « *Formata* » caractérise le degré de qualité dans l'exécution des lettres. Le

degré *Formata* correspond à une qualité d'écriture haute. Il se retrouve employé dans les manuscrits précieux.

Bien que le type d'encre soit peu varié, on peut tout de même signaler l'emploi régulier d'une encre rouge pour inscrire les rubriques.

2.3.4. Structure de la page

La structure du texte au sein de la page donne un indice supplémentaire pour corroborer la richesse de ce manuscrit. D'une part, le texte est rédigé en une seule colonne. D'autre part, celle-ci n'occupe pas toute la surface de la page et les larges *marginaliae*, ainsi que la structure des pages décorées de miniatures, réduisent encore l'espace laissé au texte. La page n'est donc pas optimisée pour accueillir un maximum de texte. Or, le parchemin est une denrée chère au Moyen Âge, notamment à cause des coûts et du temps de production d'un tel matériau. Le prix ne semble donc pas être une préoccupation première pour le commanditaire de cette œuvre.

2.4. Hiérarchisation de la page (analyse « interne »)

2.4.1. Mise en page

De manière générale, le texte au sein du Ms. Wittert 17 est rédigé sur une seule colonne de texte, dont le nombre d'unités réglées varie selon les types de pages. Selon le contenu des folii, la structuration des pages comporte tout de même quelques différences.

Trois types de mise en page coexistent au sein du Ms. Wittert 17 : les pages sans miniatures, les pages avec miniatures et les pages du calendrier.

2.4.1.1. Les pages sans miniatures

L'espace dévolu au texte est divisé en dix-sept colonnes. La zone réglée est encadrée par des *marginaliae* peintes du côté des marge de tête, de gouttière et de queue. Une baguette dorée sépare également l'espace réglé de la *marginalia* de gouttière.

Des marges non-décorées encadrent cet ensemble. Leurs tailles sont inégales, selon que la page comporte une grande enluminure ou non.

2.4.1.2. Les Folii munis de grandes miniatures

Ces folii constituent l'introduction de chaque texte du Ms. Wittert 17. Seuls le *Stabat Mater* et les *Sept joies de la Vierge* (fol. 164 r. - 167 r.) font exception à ce schéma : les textes sont situés les uns à la suite des autres, après les *Commendaciones animarum secundum usum romanum* (fol. 157 r. - 163 v.), qui jouissent d'une page avec une grande miniature.

De grandes enluminures décorent ces folii. Situées dans la moitié supérieure du folio, les grandes miniatures sont aussi larges que l'espace réglé dévolu aux textes. Leur hauteur correspond à plus ou moins treize unités réglées. Elles sont encadrées d'un cadre doré dont le bord du côté de la marge de tête est arrondi. Selon les folii, une bordure encadre sur deux ou trois côtés à la fois l'image, mais aussi le texte qui est rédigé dessous.

La section textuelle manuscrite sous l'enluminure est composée de cinq à six lignes de texte. Sous, ou aux côtés de la rubrique qui signale le sujet du texte, une grande initiale dorée signale le début du contenu de la section textuelle.

L'ensemble des éléments décrits est encadré par des *marginiliae* plus opulentes que dans le cas des folii ne comportant pas d'images. La taille de ces marges est inégale et la *marginalia* de queue est toujours plus importante que les autres.

À l'exception des folii à miniatures, localisés aux fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21 v., 38 r., 43 r. et 47 r., les autres folii comportent une petite miniature localisée au centre de la *marginalia* de queue (fig. 15 et fig. 24). Leur forme est semblable à celui des grandes compositions, mais dans des proportions plus petites.

2.4.1.3. Le calendrier

Le calendrier est situé entre les fol. 1 r. à 10 v. Il est constitué de quatre colonnes de taille variables dont on aura l'occasion d'évoquer le rôle plus tard.²¹ Chaque colonne comporte dix-sept lignes. La structuration de la page autour de l'espace réglé est semblable à celle vue dans le cas des folii ne comportant pas d'enluminures. L'espace réglé est encadré sur trois côtés par des *Marginaliae* peintes et une baguette dorée sépare également l'espace réglé de la *marginalia* de gouttière. Des marges non-décorées encadrent cet ensemble. Comme dans les autres cas, leurs tailles sont inégales.

2.4.2. Caractérisation de l'écriture

Comme évoqué précédemment, l'écriture employée à la réalisation du Ms. Wittert 17 est une écriture gothique. *Northern Textualis*, de niveau *Formata*. L'identification de l'écriture s'est effectuée en utilisant une méthode propre à la caractérisation des écritures gothiques qu'il est important de rappeler, avant de la mettre en pratique.

²¹ Voir le point 3.1.2.1.

2.4.2.1. La méthode d'étude Liefstinck-Gumbert-Derolez

Le développement de ce type d'écriture, bien qu'il soit impossible de dire avec précision quand la gothique apparaît, s'effectue à la fin du XII^e siècle pour la France, le Royaume-Uni et les Pays-Bas, et dans le courant du XIII^e siècle en Allemagne, en Italie et dans la Péninsule Ibérique.²²

Plusieurs types d'écriture gothique existent. Les deux principaux sont la gothique *Textualis* (forme de gothique la plus courante), la *Cursiva*, l'hybrida et la *Semi-Textualis*. La *Textualis* peut encore être subdivisée en *Northern Textualis* et en *Southern Textualis*, deux formes spécifiques, respectivement, au nord (Pays-Bas, Allemagne, France) et au sud de l'Europe (Italie).

Cette classification a été établie par les chercheurs Gerard Liefstinck, Johann Peter Gumbert et Albert Derolez, éminents spécialistes de la paléographie du XX^e siècle. L'étude des écritures gothiques est basée, selon leur méthode, sur l'observation de la forme des lettres, selon la forme de leur hampe, haste et panse. La forme de certaines lettres varie énormément d'une écriture à l'autre et constitue alors le marqueur de telle ou telle écriture. Les a, les s, les f, les b, les h, les k et les l sont les éléments d'étude privilégiés.²³

2.4.2.2. Caractérisation codicologique de la Northern textualis selon les critères Liefstinck-Gumbert-Derolez et comparaison avec le cas du Ms. Wittert 17

La mise en parallèle des lettres du Ms. Wittert 17 avec celles relevées par Derolez dans son ouvrage *The paleography of gothic manuscript books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century* met en évidence une ressemblance de l'écriture du manuscrit Wittert 17 avec la *Northern Textualis*.

La *Northern textualis* est le pur produit de la *Praegothica*, dont elle accentue et systématise les caractéristiques. C'est une écriture verticale et étroite. Les hampes et les hastes des lettres sont courtes, formées généralement de lignes droites et de courbes anguleuses. Les lignes verticales sont particulièrement épaisses. Les « hairlines » (fins traits à l'extrémité des

²² DEROLEZ, Albert, *The paleography of gothic manuscript books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (Cambridge Studies in Paleography and Codicology), p. 72.

²³ STUTZMANN, Dominique, « Les écritures gothiques livresques : classification de Liefstinck-Gumbert-Derolez », posté sur le blog *Paléographie médiévale*, posté en juin 2013, disponible sur <https://ephepaleographie.wordpress.com/qu%e2%80%99est-ce-que-la-paleographie/les-ecritures-gothiques-livresques-classification-de-lieftinck-gumbert-derolez/>, consulté le 10 juillet 2020.

lignes) ne sont localisées qu'à la fin des traits anguleux et courbes. Les lignes verticales en sont dépourvues.²⁴

Les lettres du Ms. Wittert 17 partagent ces caractéristiques préliminaires : les hampes et hastes des lettres sont courtes et droites, le ductus est épais et les « hairlines » matérialisées à la fin de lignes courtes.

La comparaison de certaines lettres ayant une graphie propre à ce type d'écriture confirme ce constat. Selon Derolez, sur base des études de Lieftinck, une voyelle et plusieurs consonnes méritent une attention particulière. Une comparaison entre les exemples de Derolez et les lettres du Ms. Wittert17 sera fournie en annexe (annexe 1).

Le « a » est, dans le cas de cette écriture, formé de deux « étages » (panse augmentée d'une partie supérieure). On l'appelle « box a », dans le cas où la partie supérieure du « a » est fermée comme la panse.²⁵ Les « f » et les « s » sont longs, c'est-à-dire, posés sur la ligne ou filant dessous.²⁶ Les hastes des « b », « h », « k » et « l » ne comportent pas de boucles. Leurs extrémités sont plates ou intègrent une « bifurcation ».²⁷

La comparaison de ces lettres avec celles du Ms. Wittert 17 montrent que la manière de les concevoir est similaire.

2.4.2.3. Degré de formalité de l'écriture

Ce terme désigne le degré d'application avec lequel le scribe a rédigé l'œuvre. Il existe en trois niveaux différents. Le niveau *Formata* est utilisé pour les manuscrits de luxe. Le niveau *Libraria* concernent les écritures communes, couramment employées dans les systèmes commerciaux du Moyen Âge. Les écritures de format *Currens* désignent, à la fois, celles qui sont informelles et irrégulières, ainsi que celles qui ont une forme cursive.²⁸

L'écriture dans le Ms. Wittert n'étant pas cursive, on peut directement éliminer l'hypothèse du niveau *Currens*. L'aspect régulier et soigné des lettres indiquent plutôt un niveau

²⁴ DEROLEZ, Albert, *op. cit.*, p.73-74.

²⁵ *Idem*, p. 84

²⁶ STUTZMANN, Dominique, « Les écritures gothiques livresques : classification de Lieftinck-Gumbert-Derolez », posté sur le blog *Paléographie médiévale*, posté en juin 2013, disponible sur <https://ephepaleographie.wordpress.com/qu%e2%80%99est-ce-que-la-paleographie/les-ecritures-gothiques-livresques-classification-de-lieftinck-gumbert-derolez/>, consulté le 10 juillet 2020.

²⁷ DEROLEZ, Albert, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ STUTZMANN, Dominique, *op. cit.*

d'exécution de type *Formata*. La richesse matérielle et décorative du Ms. Wittert 17 va également dans ce sens.

2.4.2.4. *Nombre de mains et caractérisation paléographique de l'écriture*

Il semblerait que les textes du Ms. Wittert 17 aient été rédigés par une seule main.

L'écriture est dextrogyre car les lettres sont légèrement inclinées vers la droite. Elle est posée, les lettres ont été tracées lentement et avec soin.

L'analyse du tracé de certaines lettres, comme les « a », les « p », les « d » et les « h » indique des similarités dans la manière de former les mots tout au long de l'œuvre. Des exemples seront fournis en annexe (annexe1). Le poids de l'écriture varie légèrement, selon que la plume soit plus ou moins encrée au moment du traçage des lettres.

2.4.2.5. *Les autres types d'écritures relevés : des indices sur les possesseurs antérieurs*

La réalisation des textes de ce livre d'heures remonte à une même époque car le type d'écriture en leur sein est constant. Cependant, en dehors du texte liturgique, il existe d'autres annotations plus tardives qui permettent, pour certaines, de mettre en lumière des possesseurs antérieurs.

Sur le contreplat de la reliure, on découvre une étiquette manuscrite, placée sous celle signalant la donation du manuscrit à l'université. Le contenu décrit matériellement l'œuvre. L'écriture est cursive et date très probablement du début du siècle. Elle peut être attribuée au Baron Wittert, donateur de l'œuvre à l'Université. L'attribution a été possible grâce la comparaison de l'écriture de l'étiquette du Ms. Wittert 17 avec celle de la feuille collée au contreplat du Ms. Wittert 26.²⁹

Par comparaison de l'inclinaison de l'écriture et du tracé des lettres, on peut également attribuer la note manuscrite au crayon, située au recto de la première page du feuillet B, au Baron Wittert. De plus, bien que l'ensemble de la note ne soit pas déchiffrable, on peut y distinguer le nom « Wittert », ce qui conforte cette hypothèse.

Au fol. 170 v., une note manuscrite, tracée au crayon en lettres imprimées, indique la mention « *Heere syt my genadigh* ». Cette inscription, qui se traduirait par « Seigneur, aie pitié de moi », est en ancien néerlandais. Malheureusement, la datation du type d'écriture utilisée

²⁹ DONUM, *Livre d'heures (Latin). Bruges, XV^e siècle*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 3 juillet 2020.
DONUM, *Livre d'heures à l'usage de Paris (latin-français). France, XIV^e s.*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1606>, consulté le 3 juillet 2020.

n'a pas pu être définie. Toutefois, on peut au moins supposer que l'œuvre ait été en possession d'un personnage qui parlait et écrivait l'ancien néerlandais.

Deux inscriptions, respectivement aux fol. 171 v. et 172 r., sont particulièrement intéressantes. La première indique les mots "*Anthoine Anthoine Jeune home*", ainsi que la signature "*Anthony*". La deuxième « *Anthonius Anthony fratri suo charissimo fratri Johanni Anthony D.D. 2 julii 1572* » (fig. 100). En comparant certaines lettres comme les « a » majuscules, on s'aperçoit que les deux écritures sont similaires et ont donc été rédigées par la même personne : un certain frère Antoine ou Anthony. En plus de nous signaler que ce personnage est bilingue, cette inscription donne une date, celle du deux juillet 1572. Si elle ne permet pas de dire avec certitude si le livre est entré en possession de ce personnage à ce moment, elle indique au moins que ce frère Antoine était le propriétaire de l'œuvre à la fin du XVI^e siècle. On signalera que la note du fol. 172 r. comportait une suite mais qu'elle a disparu avec la découpe d'une grande partie de la surface de la page (fig. 100). Le haut de certaines lettres est encore visible. La découpe est minutieuse. Il s'agit peut-être de la volonté d'un propriétaire postérieur ayant voulu masquer une marque de possession ou récupérer ce qui était inscrit sur le bas de cette page.

2.5. État de conservation

2.5.1. La reliure

La reliure actuelle du Ms. Wittert 17 a été faite au début du XX^e siècle.³⁰ Cependant, cette même notice, ainsi que le catalogue de Joseph Brassine donnent des indications sur la reliure préexistante à l'actuelle.³¹

2.5.1.1. L'ancienne reliure

Selon la description de Brassine, la précédente comportait des tranches rouges, encore visibles aujourd'hui. La reliure était réalisée en veau brun raciné. Le dos était décoré de filets, roulettes, fers et fleurons dorés. Sur les plats, seuls des motifs de filet étaient réalisés.³²

Bien que cette reliure soit décrite comme « ancienne » par Brassine, il ne s'agit probablement pas de la reliure originale de l'œuvre. Le Ms. Wittert 17 est daté, selon sa fiche

³⁰ DONUM, *Livre d'heures (Latin). Bruges, XV^e siècle*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 3 juillet 2020.

³¹ BRASSINE, Joseph, *op. cit.*, p. 38.

³² *Ibidem*.

Donum, du deuxième quart du XV^e siècle. Or, la reliure décrite ci-dessus est très probablement plus tardive et pourrait être datée du XVI^e siècle ou des siècles suivants.

Les principaux éléments de décoration sur les reliures du Moyen Âge, jusqu'à, environ, la fin du XV^e siècle, sont les fers.³³ Ces ornements de petite taille, appliqués par estampage, sont obtenus à l'aide d'un petit outil de métal gravé en relief. Ils sont appliqués dans des petites cases, séparées par des filets. La reliure du Ms. Wittert 26 constitue un exemple de ce type au sein du fond Wittert (fig. 101). Bien que le Ms. Wittert présente des décors de fers et de filets, deux éléments décoratifs plus tardifs viennent embellir la reliure. Tout d'abord, les motifs de roulettes, permettant de reproduire les motifs des fers de manière plus régulière, apparaissent à la fin du XV^e siècle.³⁴ Un second élément important réside dans l'emploi de la dorure dans les motifs estampillés, technique inventée en Italie du sud durant le XV^e siècle mais qui ne se diffuse vers les pays du nord qu'à partir du XVI^e siècle.³⁵ L'ancienne reliure de l'œuvre ne peut donc pas être datée avant le XVI^e siècle.

2.5.1.2. La reliure actuelle : un remaniement important de l'œuvre

La reliure actuelle du Ms. Wittert 17 se compose de cuir de veau brun, sans décoration. Trois nerfs sont visibles sur le dos de l'œuvre. Les tranches rouges évoquées au point précédent ont été les seuls témoins conservés de la précédente reliure. Comme évoqué plus haut, la reliure actuelle date du début XX^e siècle, et plus précisément vers 1910 si on en croit la description de l'ouvrage sur la plateforme *Donum*.³⁶ Toutefois, il faut rester prudent à l'égard de cette datation, sachant qu'aucune explication à ce sujet n'est donnée sur le site.

L'état de la reliure précédente semble avoir été catastrophique car les remaniements qu'inclut cette nouvelle reliure sont importants. En témoigne la disparition de plusieurs folii dont on reparlera au point suivant. Les cahiers sont de taille inégale. De nombreux folii devaient être volants ou sur le point de se détacher avant cette campagne, car nombre d'entre eux sont attachés aux cahiers originels, à l'aide d'onglets bleus.

³³ SAMSON, Geneviève. *Les reliures des livres d'heures manuscrits de L'Université McGill et la reliure gothique d'origine du McGill, MS 101*, dans *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, vol. 39, no. 4, 2016, p. 208.

³⁴ ALIVON, Pascal, *Styles et modèles, Guide des styles de dorure et de décoration des reliures*, Paris, Artnoville, 1990, p. 19.

³⁵ ADAM, Renaud, *Cours d'histoire du livre à la Renaissance*, notes de cours, Université de Liège, Histoire, 2018-2019.

³⁶ DONUM, *Livre d'heures (Latin). Bruges, XV^e siècle*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 3 juillet 2020.

La taille des pages n'a pas été modifiée au cours de cette restauration car les tranches rouges mentionnées dans la reliure précédente subsistent. Cependant, on peut se poser la question de savoir si les folii n'ont pas été coupés lors de la phase de reliure précédente.

2.5.1. Les dégradations

Bien qu'il s'agisse d'un manuscrit de grande qualité, le Ms. Wittert 17 a subi des dégradations matérielles importantes : folii manquants, peinture abîmée, ainsi que des problèmes liés à l'environnement de conservation de l'œuvre.

Les *Folii* qui correspondent aux mois de mars et décembre dans le calendrier sont manquants. Les Heures de l'Esprit-Saint (fol. 34 r.-87 v.), dont le texte se conclut abruptement au fol. 37 v., manifestent également une lacune. Enfin, il semblerait que les litanies (fol. 119 r.-124 v.) soient également incomplètes. On reviendra sur ces constatations dans le second chapitre, consacré aux textes de l'œuvre.

La peinture appliquée sur les pages enluminées a souffert des consultations successives de l'œuvre. Les *marginaliae* ont subi des dégâts. La peinture semble avoir été « frottée », probablement à cause des manipulations de l'œuvre et du frottement des doigts sur les pages (fig. 3).

Des traces qui ressemblent à des tâches d'humidité sont aussi à signaler. Les miniatures n'ont pas été épargnées, subissant, selon les cas, plus ou moins de dégâts. L'exemple le plus frappant est localisé au fol. 38 r. La peinture de cette page enluminée a été abîmée, comme si de l'eau avait été renversée sur le manuscrit et que les pigments s'étaient diffusés (fig. 35).

Des transferts de pigments d'une page à l'autre sont également à signaler, comme au fol. 46 v. Des traces correspondant à la forme des baies cintrées du décor et à la tête de l'un des anges peint au fol. 88 r. apparaissent à son revers, à cause de la finesse du parchemin. La peinture de certaines petites enluminures marginales est partiellement effacée, comme c'est par exemple le cas au fol. 76 r. (fig. 58).

2.6. Conclusion

L'analyse codicologique et paléographique nous en apprend beaucoup sur l'histoire de l'œuvre, la datation et sa provenance.

L'étude de l'objet livre a permis de découvrir que le Ms. Wittert 17 avait largement été manipulé et remanié. Les nombreuses dégradations relevées en témoignent aussi (lacune de folii, tâches d'humidité, transfert de pigments). La campagne de reliure effectuée au XX^e siècle

a constitué une étape importante dans l'histoire matérielle de l'œuvre. La décoration de ses plats de reliure été modifiée à cette occasion. Le recourt à de nombreux onglets pour maintenir les folii présument également de l'état antérieur du livre. Toutefois, ces lacunes n'entachent pas la compréhension générale de l'œuvre et celle de sa décoration.

Le Ms. Wittert 17 est un manuscrit riche, en témoigne les nombreuses enluminures qui le compose. La diversité des couleurs employées, les nombreuses décorations à l'or, la structuration de la page, mais aussi, la qualité de l'écriture et du papier en sont autant de preuves.

L'écriture de type *Northen textualis* permet de dire qu'il a été rédigé durant le Moyen Âge. Différentes marques de possessions et annotations ont également été signalées, montrant que l'œuvre a voyagé entre plusieurs propriétaires. Les autres écritures relevées permettent, en effet, de se documenter à propos de précédents propriétaires comme le Baron Wittert, ou, plus anciennement un certain Antoine au XVI^e siècle.

3. Division textuelle du livre d'heures

Comme mentionné en introduction, le livre d'heures s'est formé autour de certains textes du bréviaire, employé par les clercs. Le texte principal sur lequel il a pris appui sont les heures de la Vierge et rapidement, d'autres écrits sont venus se greffer à ce noyau primordial.

Afin de mieux comprendre la structure d'un livre d'heures, le chanoine Victor Leroquais a, à partir des ouvrages rassemblés à la bibliothèque nationale de France, établi un classement de leur contenu en trois groupes.³⁷

Comme leur nom le suggère, les « éléments essentiels » rassemblent les textes qui se retrouvent à coup sûr dans un tel ouvrage. Ce premier ensemble concerne le calendrier, les heures de la Vierge (ou *Petit Office de la Vierge*), les psaumes pénitentiels, les litanies, les suffrages et l'office des morts.³⁸

Par la suite, d'autres textes sont venus se greffer à ces écrits. Les fragments des évangiles, les prières *Obsecro te* et *O Intemerata*, la Passion selon saint Jean, les heures ou office de la Croix, les heures ou office du Saint-Esprit et les Sept joies de la Vierge sont autant de textes qui se sont, petit à petit, greffés à la tradition manuscrite des livres d'heures et qu'on rencontre régulièrement. De ce fait, l'auteur les a qualifiés de « textes secondaires ».³⁹

La dernière catégorie du classement de Leroquais implique des textes qu'on ne rencontre pas systématiquement et dont la présence varie fortement d'une œuvre à l'autre. Cet ensemble est désigné sous le terme de textes « accessoires ».⁴⁰

Afin de mieux comprendre comment fonctionne un livre d'heures, la structure de Victor Leroquais a été appliquée au cas du *Ms. Wittert 17*. L'ordre choisi pour présenter les œuvres par section a été défini afin de respecter au maximum leur place au sein de l'œuvre. Seules les heures de la Vierge seront présentées en tout premier lieu dans l'ensemble des textes essentiels, car leur présentation permet d'introduire le système de fonctionnement des heures.

Certaines sections, offrant plus de possibilités d'analyse que d'autres permettront de fournir des réponses aux interrogations suivantes : l'usage du livre d'heures, les questions de genre et l'origine du commanditaire.

³⁷ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, p. 14.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

3.1. Les textes essentiels

3.1.1. Les Heures de la Vierge

Cet office constitue l'essence même du livre d'heures. En effet, c'est autour de ce noyau textuel que se sont développées ces œuvres de dévotion privée.⁴¹ Il s'agit de l'un des offices dédiés à la Vierge que l'on retrouvait dans la composition des bréviaires. Celui-ci avait la particularité d'être plus court que les autres, d'où son surnom de « *Petit office de la Vierge* ». Ce texte, au sein du livre d'heures, peut porter divers noms.⁴² Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, les heures de la Vierge sont introduites au fol. 52 r. par la rubrique *Incipiunt hore beate marie virginis*.

Les heures de la Vierge sont constituées de l'ensemble des heures canoniales : Matines, Laudes, Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies. Le possesseur du livre devait donc normalement s'arrêter à huit reprises dans la journée pour réciter l'office intégralement. La lecture de chacun de ces exercices de piété durait entre trois et quatre minutes.⁴³

Dans le *Ms. Wittert 17*, chacune de ces heures est introduite par une grande miniature, accompagnée d'une plus petite dans la marge de queue. Ainsi, les Matines sont situées entre les fol. 52 r. et 66 v., les Laudes entre les fol. 68 r. et 75 v., Prime entre les fol. 76 r. et 79 v., Tierce entre les fol. 80 r. et 83 v., Sexte entre les fol. 84 r. et 87 v., None entre les fol. 88 r. et 91 v., les Vêpres entre les fol. 92 r. et 98 v. et les Complies entre les fol. 99 r. et 103 v.

Ces textes sont rythmés par des rubriques tracées à l'encre rouge, signalant les antiennes, versets et répons des différentes parties. Les heures de la Vierge sont à réciter quotidiennement. Selon Leroquais elles se composent comme suit :

« Les Matines débutent par l'invitatoire ; vient ensuite une hymne, une antienne, trois psaumes et trois leçons dont les deux premières se terminent par un répons et la troisième par le Te Deum. Les Laudes qui suivent se composent d'une antienne, de cinq psaumes, du capitule, de l'hymne, du Benedictus et de l'oraison. Les petites Heures [Sexte et None] comportent trois psaumes précédés d'une hymne et suivis d'un capitule et d'une oraison. Viennent en dernier lieu les Vêpres et les Complies. »

À ce schéma, on peut ajouter, dans le cas *Ms. Wittert 17*, la présence de psaumes supplémentaires au sein de l'heure de Matines. Ceux-ci doivent être lus certains jours de la semaine et une rubrique indique à chaque fois à quel moment ils doivent être récités. Ainsi, au fol. 52 r., on retrouve une indication invitant à lire les psaumes huit, dix-huit et vingt-quatre

⁴¹ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 60.

⁴² LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴³ DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, pp. 170-173.

durant les dimanches, lundis et jeudis (*Isti tres psalmi dicuntur pro diebus dominico lune et iovis*). Au fol. 57 r., la rubrique signale que les psaumes qui suivent (quarante-cinq, quarante-six et quatre-vingt-sept) doivent être lus le mardi et le vendredi (*Item psalmi pro diebus martis et veneris*). Enfin, au fol. 60 r., la mention *Item psalmi pro diebus mercurii et sabbato*, indique la lecture des psaumes nonante-cinq, nonante-six et nonante-sept, le mercredi et le samedi.

De manière générale, le reste des textes qui composent les heures de la Vierge sont stables. Cependant, des variantes existent. Elles correspondent à des usages liturgiques propres à certaines régions, diocèses, voire, à certaines villes. Elles permettent donc de fournir de précieuses indications sur la localisation géographique du commanditaire de l'œuvre. Pour ce faire, comme l'indique Christopher de Hamel dans son ouvrage, il faut regarder le début de l'antienne et du capitule des heures de Prime et Nonne.⁴⁴ Pour une analyse des usages encore plus complète, on peut également se référer le tableau de Victor Leroquais, qui reprend les hymnes, antiennes et capitules de chaque heure.⁴⁵

Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, ces antiennes et capitules permettent de définir que l'œuvre a été rédigée selon l'usage de Rome. Comme son nom l'indique, cet emploi est avant tout répandu dans tout le milieu italien. Néanmoins, il est aussi généralement utilisé dans les Flandres.⁴⁶ Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, cette seconde hypothèse est à privilégier. En effet, un puissant lien entre l'œuvre et les Flandres va être conforté par l'analyse de plusieurs autres sections textuelles, à commencer par le calendrier.

3.1.2. Le calendrier

3.1.2.1. Composition et fonctionnement

L'une des principales parties constituant un livre d'heures est le calendrier perpétuel. De janvier à décembre, il reprend l'ensemble des grandes fêtes chrétiennes et célébrations des saints à date fixe.⁴⁷ Bien qu'en apparence pauvre en éléments utiles, sa forme et son contenu se révèlent constituer de riches indices quant à la détermination de la localisation géographique du destinataire.

Le calendrier est placé en début du livre d'heures et le *Ms. Wittert 17* ne déroge pas à cette règle. Il est en effet situé entre les fol. 1r. et 10 r. De plus, la structure du calendrier se

⁴⁴ *Idem*, p. 180

⁴⁵ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ *Idem*, pp. 173-174.

⁴⁷ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *Les Heures van Reynegom*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2005, p. 7.

reconnaît facilement au sein d'une telle œuvre, notamment grâce à la présence des initiales ornées « KL », située dans la partie supérieure de certains de ses *Folii*. Cette abréviation désigne le mot « *Kalendae* » en latin. Il se traduit « calendes » en français et signale le premier jour de chaque mois, dont le nom est inscrit à la suite directe des initiales. Le mois est lui-même complété de l'expression « *Habet dies* » qui, combiné à la suite de chiffres que l'on retrouve à la ligne suivante, indique le nombre de jours que le mois compte et le mot « *Luna* ». Le terme « *Luna* », qui signifie « lune », est lui-même suivi d'un chiffre indiquant le nombre de jours par mois avant la nouvelle lune.⁴⁸

Pour rappel, la page est structurée en quatre colonnes. Les deux colonnes les plus à gauche indiquent, respectivement, des chiffres romains et des lettres. La première contient le « nombre d'or » et, la seconde, les lettres dominicales. Une série de calculs entre ces deux colonnes permettent d'indiquer la date annuelle de la fête de Pâques, célébration qui n'est pas fixe.⁴⁹

La troisième colonne est principalement composée de motifs de rinceaux, à l'exception de quelques entrées dans lesquelles sont indiquées les abréviations des mots « *Nones* » ou « *Idus* ». Le premier terme désigne le septième jour du mois dans le cas où celui-ci compte trente-et-un jours, ou, le cinquième jour si le mois fait moins de trente-et-un jours. *Idus*, ou « Ides » en français, désigne quant à lui le treizième ou le quinzième jour du mois selon sa longueur et est, en conséquence placé toujours huit jours après *Nones*.⁵⁰

La quatrième colonne signale quant à elle les noms des saints et saintes vénérés à une date fixe. Certains types de calendriers contiennent autant de fêtes qu'il y a de jours dans le mois. C'est le cas des calendriers parisiens dans lesquels on va jusqu'à fêter un même saint à plusieurs dates différentes pour éviter les vides. Les noms des saints y sont notés à l'encre bleue, ou rouge, s'il s'agit d'un saint important.⁵¹ Cette horreur du vide n'est pas valable dans le cas du *Ms. Wittert 17*, seules quelques fêtes par mois sont inscrites à l'encre brune. L'encre rouge

⁴⁸ THE WALTERS ART MUSEUM, *Walters Ms. 173. Book of hours*, disponible sur <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W173/description.html>, consulté le 26 mai 2020.

⁴⁹ LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Le calendrier », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2445>, consulté le 26 mai 2020.

⁵⁰ LEFORT, Jean, *La saga des calendriers. Ou le frisson millénariste*, Paris, Belin-Pour la science, 1998, pp. 50-53.

⁵¹ DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 174.

est employée, comme dans les calendriers parisiens, aux fêtes importantes. Ce premier indice permet de situer ce calendrier en dehors du paysage parisien.

La forme du calendrier fournit un précieux indice sur son attribution géographique mais il n'est pas suffisant pour localiser le commanditaire de l'œuvre. L'étude du contenu du calendrier, on va le voir, offre des perspectives de réponses beaucoup plus précises.

3.1.2.2. *Les fêtes du calendrier, un indice précieux sur la provenance du commanditaire*

Comme évoqué au paragraphe précédent, la plupart des noms des célébrés sont écrits en noir mais quelques-uns d'entre eux sont tracés à l'encre rouge. Cette particularité permet le plus souvent de souligner le culte de personnages bibliques célèbres (les apôtres, Marie-Madeleine, la Vierge) ou de célébrations en lien avec la vie de la Vierge ou du Christ (Circoncision, Annonciation).

Les fêtes précédemment citées sont régulièrement mises en évidence dans les livres d'heures, quels que soient leur région d'origine. En parallèle de ces grandes fêtes, d'autres saints dont le culte est plus régional peuvent être mis en avant. Ces fêtes sont très utiles pour déterminer l'aire géographique du commanditaire. Le nom de ces saints régionaux n'est pas constamment écrit en rouge, ce qui est le cas, on va le voir, du Ms. Wittert 17.

Le Ms. Wittert 17 ne déroge pas à la règle en mettant en avant plusieurs saints et saintes vénérés dans les Pays-Bas méridionaux.

Carmélia Opsomer a proposé une hypothèse situant l'origine de l'œuvre dans « le nord de la France ou dans nos régions ». Elle appuie son hypothèse sur la présence de saints locaux dans le calendrier : Aldegonde, une abbesse originaire de Maubeuge ; Gertrude, une abbesse quant à elle originaire de Nivelles ; Lambert et Donatien.⁵² Néanmoins, cette hypothèse mérite selon moi d'être affinée. D'une part, même si la présence des saintes Aldegonde et Gertrude, saintes particulièrement vénérées autour du Hainaut et de Nivelles, est intéressante, leurs noms ne sont pas inscrits en rouge.⁵³ Ce ne sont donc pas des fêtes majeures dans le calendrier. En effet, certains saints dont le nom est inscrit en rouge, sont invoqués dans des villes particulières.

⁵² OPSOMER-HALLEUX, Carmélia, *op. cit.*, p. 58.

⁵³ RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, t. 3 : Iconographie des saints*, vol. III, Paris, Presses universitaires de France, 1956, pp. 48-49.

RÉAU, Louis, *op. cit.*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 586-587.

Pour la ville de Gand, inscrit en rouge à la date du premier Octobre aux côtés de saint Rémi, on retrouve saint Bavon. Selon Gregory T. Clark, saint Rémi, évêque de Reims, est régulièrement fêté en duo avec les saints Germain d'Auxerre ou Vedast. L'association à saint Bavon semble être une particularité locale.⁵⁴ Saint Bavon n'est autre que le patron de la ville de Gand. La cathédrale de la ville est d'ailleurs placée sous sa titulature.

Pour la ville de Bruges, c'est non un mais deux saints importants qui sont repris en rouge dans le calendrier. Tout d'abord, le saint tutélaire de la ville, saint Donatien, célébré le quatorze Octobre. Il donne également son vocable à la cathédrale de Bruges.⁵⁵ Il est également à noter que la date de célébration correspond à celle employée dans le diocèse de Tournai, dont Bruges faisait partie à l'époque.⁵⁶ En temps normal, le saint est célébré le treize Octobre.⁵⁷

Moins évidente est la reconnaissance du second saint, puisqu'il s'agit de Basile le Grand. Il est l'un des quatre grands docteurs de l'Église et est fêté à la date du vingt-et-un juin. Selon toute vraisemblance, vénérer les docteurs de l'Église dans les livres d'heures semble chose courante. Néanmoins, le nom de saint Basile, inscrit en rouge le Ms. Wittert 17, a une importance particulière dans le cadre de la ville de Bruges. En effet, une partie des reliques attribuées à ce saint étaient conservées à la cathédrale Saint-Donatien de Bruges.⁵⁸

On remarquera aussi le signalement en rouge de la fête de l'Invention de la Croix (*Inventio crucis*), célébrée le 3 mai. Cette fête est associée à l'une des célébrations les plus importantes à Bruges : la procession de la relique du Saint-Sang, qui a lieu le même jour.⁵⁹

3.1.2.3. Comparaison du calendrier avec des témoins brugeois

En comparant les saints du calendrier du *Ms Wittert 17* avec ceux provenant d'une étude de John Plummer sur trois livres d'heures brugeois, des similitudes frappantes apparaissent et achèvent de confirmer le lien entre le commanditaire du *Ms. Wittert 17* et Bruges.⁶⁰ Un comparatif des calendriers est disponible en annexe (annexe 2).

⁵⁴ CLARK, Gregory T., *Made in Flanders. The master of the Ghent privileges and manuscript painting in the Southern Netherlands in the time of Philip the Good*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 317.

⁵⁵ *Idem*, p. 319

⁵⁶ WALTERS ART GALLERY, *Walter Ms. W. 263. Book of Hours*, disponible sur <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W263/description.html>, consulté le 2 juillet 2020.

⁵⁷ CLARK, Gregory T., *Made in Flanders. The master of the Ghent privileges and manuscript painting in the Southern Netherlands in the time of Philip the Good*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 319

⁵⁸ *Idem*, p. 306.

⁵⁹ SMEYERS, Maurits, *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century. The medieval world on parchment*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 197.

⁶⁰ PLUMMER, John, *A Bruges calendar*, dans WIECK, ROGER S., *Time sanctified. The Book of hours in medieval art and life*, New York, Baltimore, George Braziller INC., 1988, pp. 153-156.

Les fêtes et saints importants inscrits en rouge sont semblables, à l'exception de deux célébrations : la *Saint-Nicolas* et *Saint-Jean devant la Porta Latina*. Ces fêtes sont reprises dans le calendrier du *Ms. Wittert 17* mais, à la différence des calendriers de l'étude de Plummer, ces célébrations ne sont pas inscrites en rouge. Quelques fêtes notées à l'encre noire diffèrent également d'un jour à l'autre mais la substance générale du calendrier reste la même (voir annexe 2).

Il est également à noter que certaines fêtes ont été décalées d'un jour en arrière par rapport à leur date initiale. Ces constatations sont valables pour les mois de Juillet, Août, ainsi que pour Octobre, et concernent des dates ponctuelles (voir annexe 2). Curieusement, ces décalages n'affectent pas les dates des fêtes postérieures dans le mois. S'agit-il d'une erreur du copiste ou ces décalages ont-ils un sens en lien avec l'usage du calendrier ? La question reste ouverte mais le problème ne semble, en tout cas, pas être lié à la structure de la page. Le nombre de lignes par mois et par page est suffisant pour y inscrire une fête par jour.

3.1.2.4. Conclusion

La structure et les saints invoqués rattachent le commanditaire du calendrier du *Ms. Wittert 17* au milieu brugeois. D'autres éléments présentés postérieurement pencheront également dans cette direction.

3.1.3. Les sept psaumes de pénitence

Textes extrêmement répandus dans les livres d'heures, les sept psaumes de pénitence constituent sept œuvres sélectionnées parmi les cent-cinquante rédigées dans le livre des psaumes, traditionnellement attribué au roi David. Selon la tradition, c'est saint Augustin qui serait à l'origine de ces psaumes. Leur contenu a été arrêté au VI^e siècle par Cassiodore dans son *Exposition sur les psaumes* et n'a pas évolué depuis.⁶¹

Les textes choisis sont : le psaume six, le psaume trente-et-un, le psaume trente-sept, le psaume cinquante, le psaume cent-un, le psaume cent-vingt-neuf et le psaume cent-quarante-deux. Comme leur appellation le laisse entendre, ces textes ont été sélectionnés pour leur teneur pénitentielle et leur propension à exprimer le repentir du lecteur.⁶²

⁶¹ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁶² DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 174.

Cet office est généralement placé après celui de la Vierge au sein des livres d'heures.⁶³ C'est également le cas du *Ms. Wittert 17* dans lequel les Sept psaumes pénitentiels occupent les fol. 110 r. à 119 r. Selon Leroquais, la plupart des psaumes pénitentiels sont précédés de l'antienne « *Ne remiscaris...* » (Tob. III, 3).⁶⁴ Les textes du *Ms. Wittert 17* ne respectent pas cette structure : les psaumes sont écrits directement les uns à la suite des autres. Néanmoins, leur structure est lisible. Le début de chaque nouveau psaume est signalé par une initiale dorée et chaque verset par une initiale plus petite.

3.1.4. Les litanies

3.1.4.1. Historique du texte et composition

Placées à la suite directe des Psaumes de pénitence avec lesquels elles partagent un lien liturgique depuis le X^e siècle, les litanies sont une forme d'invocation très ancienne, remontant à l'origine du culte chrétien.⁶⁵ Elles forment une liste de noms de saints et d'anges que le lecteur invoque. Chaque nom est suivi de l'initiale « *OR* », *ora pro nobis*, formule qui signifie « priez pour nous ».

Les personnalités saintes à invoquer respectent toujours cet ordre : sainte Marie, la sainte mère de Dieu, la sainte Vierge des vierges, les trois principaux archanges, tous les saints anges et archanges, les apôtres, les martyrs, les saints confesseurs et les vierges. À la fin de ces invocations sont insérées des suppliques.⁶⁶ Bien que les personnalités célébrées et leur nombre varient d'une œuvre à l'autre, cette substance reste la même (annexe 2).

Les litanies du *Ms. Wittert 17* sont rédigées entre les fol. 119 r. et 124 v. On signalera qu'une ou plusieurs pages manquent entre les fol. 119 r. et 120 r. En effet, la liste des apôtres du fol. 119 v. est incomplète et ne se poursuit pas au fol. 120 r., sur lequel on retrouve une énumération des saints confesseurs.⁶⁷ De plus, là où toutes les autres catégories de saints sont désignées, à la fin de leur énumération, par la formule « *Omnes* [catégorie de saint/personnage biblique] », le groupe des apôtres ne bénéficie pas de cette attention.

⁶³ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ *Idem*, p. 20

⁶⁵ *Ibidem*.

DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁶ DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 174-175.

⁶⁷ CLARK, Gregory T., « LiègeBUwittert17 », posté sur le blog *Beyond Use*, disponible sur <http://www6.sewanee.edu/beyonduse/details.php?msby=Alphabetical&manuscript=Li%E8geBUwittert17>, consulté le 23 juin 2020.

3.1.4.2. La présence de deux saintes intéressantes

Tout comme dans le cas du calendrier, l'étude des saints vénérés dans les litanies peut apporter des indices sur l'origine du commanditaire. Dans le *Ms. Wittert 17*, deux mentions de saintes attirent l'attention à ce sujet.

Tout d'abord, il y a la présence de sainte Amelberge de Gand (*Sancta Amelberga*), à ne pas confondre avec sainte Amalberge de Maubeuge (*Sancta Amalberga Malbodiensis*). Les reliques de cette sainte ont été transportées à l'église saint-Pierre de Gand en 883 où elle y est depuis vénérée, tout comme dans les régions alentours.⁶⁸ Bien que peu d'informations soient disponibles sur le culte de cette sainte, il existe encore aujourd'hui quelques églises portant sa titulature, notamment à Zandhoven, ainsi que d'autres témoignages artistiques attestant du culte de la sainte, comme la présence, à la cathédrale Saint-Bavon de Gand, d'une fresque du XV^e siècle, représentant saint Bavon et sainte Amelberge.⁶⁹ Cette première sainte au culte très régional permet, encore une fois, de lier le commanditaire de l'œuvre au Nord de l'actuelle Belgique.

Une seconde sainte, quant à elle, tend à confirmer l'hypothèse déjà avancée sur base du calendrier, à savoir l'attribution d'une origine brugeoise au commanditaire. Saint Basile n'est pas le seul saint dont Bruges a conservé les reliques, c'est également le cas de sainte Ursule (*sancta Ursula*). La légende de cette sainte martyre de la fin du IV^e siècle est, par ailleurs, associée au martyr des Onze mille vierges.⁷⁰ Fait intéressant, ce martyr est célébré à la date du vingt-et-un octobre dans le calendrier du *Ms. Wittert 17*. Une châsse attribuée à Hans Memling et conservée à l'ancien Hôpital Saint-Jean à Bruges, atteste, encore aujourd'hui, de ce culte à Bruges. Les documents réalisés à l'occasion de la translation des reliques de la sainte dans cette œuvre, en 1489, indiquent qu'il existait une châsse antérieure à celle-ci. Cette châsse primitive serait associée à un reliquaire en bois, toujours conservé à l'Hôpital Saint-Jean et daté de la fin du XIV^e siècle.⁷¹

⁶⁸ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. I : *Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 68.

⁶⁹ BALAT, HH. *Bavo en Amelberga*, disponible sur <http://balat.kikirpa.be/photo.php?path=N004964&objnr=87052&nr=4>, consulté le 28 juin 2020.

⁷⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. III, Paris, Presses universitaires de France, 1956, pp. 1297-1299.

⁷¹ DE VOS, Dirk, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Anvers, Fonds Mercator, 1994, p. 303.

Encore une fois, ces deux indices supplémentaires contribuent à l'hypothèse d'une destination brugeoise de l'œuvre.

3.1.5. L'Office des morts

Il s'agit de l'un des offices les plus importants en termes de longueur au sein d'un livre d'heures. Pourtant, au contraire des autres offices qui contiennent entre sept et huit heures, l'office des morts n'en contient que trois : Matines, Laudes et Vêpres.⁷²

L'origine du texte tel qu'il est connu dans les livres d'heures remonte au IX^e siècle et sa présence se généralise au XIII^e siècle. Le développement important de cet office réside dans la crainte de la mort au Moyen Âge. Les psaumes et leçons qu'il contient sont destinées à être récitées autour de la bière d'un défunt mais peuvent également faire partie des lectures quotidiennes du possesseur, dans le but de se souvenir de sa propre mortalité ou, par superstition, pour se préparer à une mort inopinée.⁷³

Cet office est traditionnellement placé à la fin de la composition de l'œuvre, souvent avant les suffrages.⁷⁴ Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, ces textes sont rédigés en fin d'ouvrage, entre les fol. 125 r. et 156 v. Néanmoins, les suffrages destinés aux saints constituent ici les premiers textes de l'œuvre, juste après le calendrier, et ne précèdent donc pas l'Office des morts.

3.2. Les offices secondaires

3.2.1. Les « offices abrégés »

Ce terme désigne, dans la littérature, une adaptation simplifiée de sept offices votifs récités par les clercs. Basés sur la même structure que les Heures de la Vierge, ces textes présentent néanmoins quelques subtilités structurelles. En effet, ces textes sont divisés en sept heures au lieu de huit car les Matines et les Laudes sont regroupées. Chaque heure est composée d'une antienne, d'une ou deux strophes d'hymne, seuls éléments à changer au fil des heures ; d'un verset et d'une oraison. Une *recommendatio* conclut les Complies.⁷⁵

Les sept offices sont rarement tous présents au sein des livres d'heures. Ceux qu'on retrouve le plus couramment sont les Heures de la Croix et les Heures du Saint-Esprit. Quand les sept offices apparaissent dans un même ouvrage, ils sont généralement associés à un jour de

⁷² DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 124.

⁷³ *Idem*, p. 175.

⁷⁴ *Idem*, p. 124.

⁷⁵ LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Les offices supplémentaires au propre », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2276>, consulté le 23 mai 2020.

la semaine. Le dimanche correspond à l'office abrégé de la Trinité, le lundi à celui des morts ou des anges, le mardi à celui de tous les saints, le mercredi à celui du Saint-Esprit, le jeudi à celui du Saint-Sacrement, le vendredi à celui de la Croix et le samedi à celui de la Vierge. En général, ils sont soit intercalés entre les heures du petit office de la Vierge, soit placés à la fin de ce même office.⁷⁶

Sur les sept offices abrégés reconnus, le *Ms. Wittert 17* en compte quatre. Dans l'ordre sont repris : les Heures de tous les saints, les heures du saint Sacrement, les Heures de la Croix et les Heures du Saint-Esprit. Ils sont intercalés entre les suffrages et une messe dédiée à la Vierge, positionnement encore une fois inhabituel.

Par ailleurs, ces différents offices ne sont pas liés à un jour de la semaine. En partant du principe que les Heures de tous les Saints correspondent au mardi, les Heures du saint Sacrement correspondent au mercredi, celles de la Croix au jeudi et celles du Saint-Esprit au vendredi. Or, en comparant cet ordre avec ce qui a été émis plus haut, trois heures sur quatre ne correspondent pas au bon jour. L'hypothèse d'un remaniement des *Folii* peut toutefois être émise car, comme on a pu le voir précédemment, beaucoup de textes occupent une place inhabituelle dans la composition du *Ms. Wittert 17*. L'œuvre a été reliée au XX^e siècle, l'ordre des cahiers a pu être remanié à cette occasion.⁷⁷

Outre les heures de la Croix et du Saint-Esprit, les autres offices abrégés sont rares au sein des livres d'heures et, par conséquent, sont peu exploités dans la littérature scientifique. Leur description sera par conséquent factuelle et sommaire. Toutefois, le lecteur trouvera en annexe de cette étude, une retranscription des débuts et fins de chaque section textuelle des Heures de tous les saints et les Heures du Saint-Sacrement (annexe 3).

3.2.1.1. Heures de tous les saints

Indépendant des suffrages destinés au saint dont on parlera plus loin, ce petit office est localisé entre les fol. 23 r. et 25 v. Il est introduit en rouge par la formule « *Incipiunt hore de omnibus sanctis* ».

L'œuvre est composée de la contraction des heures des Matines et des Laudes, contenant une antienne. Ce schéma s'applique également aux heures de Prime, Sexte, Nonnes et aux

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Cfr. le point 2.5.

Vêpres. Tierce et Complies, en plus de leur antienne, comportent respectivement une oraison et un *recommendatio*.

Comme son nom l'indique, cet office rend hommage aux saints mais également à d'autres types de personnalités saintes. Chaque heure est en effet liée à une catégorie différente de personnage. Ainsi, la contraction des Matines et des Laudes est consacrée à la Vierge (*sancta dei genitrix*), Prime aux anges (*Angelorum ordines deum*), Tierce à un des patriarches (?) (*Patriarche mistico ritu imolantes*), Sexte aux Évangélistes (*evangeliste mistici facta cognoscentes*), None aux martyrs, aux saints confesseurs et aux ermites (*Per palma martirii (...) confessores monachi et heremite grati*) ; Vêpres aux saintes vierges, aux veuves et aux mères (*virgines atque coniugate vidue et matres*) et Complies à un hommage à Dieu (*Et per vos sit gracia sua nobilis*).

3.2.1.2. Heures du Saint-Sacrement

Comme leur nom l'indique, ces exercices de piété sont dévolus au culte du Saint-Sacrement.

Relativement rares dans la composition des livres d'heures, peu d'informations circulent dans la littérature au sujet des Heures du Saint-Sacrement. Au sein du *Ms. Wittert 17*, elles occupent les fol. 26 r. à 28 v., à la suite des heures de tous les saints.

Bien qu'il s'agisse d'un office abrégé, au même titre que les Heures de tous les Saints, la composition textuelle de ces heures varient. En effet, là où les autres offices abrégés débutent par les Laudes, les Heures du Saint-Sacrement s'ouvrent sur les Matines (*Incipiunt hore de sacramento ad matina*). Cette heure se compose, dans l'ordre, d'un hymne, d'une antienne et d'une oraison. Elle semble également inclure les Matines, car l'heure évoquée à la suite de Laudes est celle de Prime. Une seule antienne compose les heures de Prime à Sexte. None contient une antienne et une oraison, tout comme les Vêpres. Les Heures du Saint-Sacrement se concluent sur un *recommendatio*, augmenté d'une antienne et d'une oraison.

3.2.1.3. Heures de la Croix et les Heures du Saint-Esprit

Comme les autres offices abrégés, elles consistent en sept heures canoniales, au lieu des huit habituelles. Chaque heure se compose principalement d'un hymne et d'une prière, augmentés de versets et repons disséminés au long des textes.⁷⁸

⁷⁸ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 162.

Ces deux offices, rédigés consécutivement, forment un ensemble dont les éléments sont à traiter ensemble. Fréquents dans la structure des livres d'heures, ils n'ont pourtant pas de place fixe. Toutefois, comme évoqué plus haut, on les trouve parfois à la suite de l'office de la Vierge. Cette disposition était appliquée de sorte à ce que le lecteur soit encouragé à lire ces deux ensembles textuels après les heures de la Vierge.⁷⁹ Le *Ms. Wittert 17* n'applique pas cette disposition. Les heures sont placées consécutivement entre les heures du Saint-Sacrement et une messe de la Vierge. Les heures de la Croix sont rédigées entre les fol. 29 r. et 33 v., tandis que les heures du Saint-Esprit le sont entre les fol. 34 r. et 37 v.

Il est toutefois à signaler que les heures du Saint-Esprit sont incomplètes par la fin.⁸⁰ En effet, en comparant le *recommandatio*, censé conclure les heures, avec le modèle de transcription, fourni par Erik Drigsdahl, ce texte final est amputé de ces deux dernières lignes.⁸¹ Peut-on pour autant en conclure qu'une page manque ? Cette page n'aurait comporté que deux lignes sur son seul recto, laissant le verso vierge. Pourtant, bien que certains puissent considérer cela comme un gaspillage de page, un tel exemple est signalé entre les fol. 66 et 67 r. Il est donc probable qu'une page manque à ce texte.

3.2.2. Les Fragments des Évangiles

On retrouve régulièrement divers extraits des quatre Évangiles au sein des livres d'heures. À partir du début du XV^e siècle, ces textes font partie intégrante de la composition de ces ouvrages.⁸²

La plupart du temps, ces fragments suivent le calendrier dans la composition de l'œuvre.⁸³ Le *Ms. Wittert 17* fait encore une fois exception à cette règle, en plaçant les extraits des Évangiles à la suite de la messe dédiée à la Vierge et en préambule de deux prières dédiées également à la Vierge.

Les textes des Évangiles sélectionnés dans le *Ms. Wittert 17* débutent, au fol. 43 r., par le prologue de *l'Évangile selon saint Jean* (Jean 1, 1-15). À la suite de cet extrait, au fol. 44r., sont rédigés les versets un à trente-six du premier chapitre de *l'Évangile selon saint Luc*. Ce

⁷⁹ *Idem* p. 89.

⁸⁰ DONUM, *Livre d'heures (Latin)*. Bruges, XV^e siècle, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 20 juin 2020.

⁸¹ CHD CENTER FOR HÅNDSKRIFTSTUDIER I DANMARK, *Tutorial on Books of Hours. Hore de Sancto Spiritu (c. 1330 ?). Short Hours of the Holy Spirit. Introduction*, disponible sur <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/HSSpiritu.html>, consulté le 20 juin 2020.

⁸² WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 55

⁸³ *Ibidem*.

passage évoque le miracle de la fertilité d'Élisabeth, future mère de saint Jean-Baptiste, et l'Annonciation. Il est signalé par une initiale dorée, ainsi qu'une rubrique évoquant le nom de « saint Luc ». Le même système est utilisé pour les Évangélistes suivants, à la différence que l'espace laissé à la rubrique est vide. Au fol. 45 r., *l'Évangile selon saint Matthieu* poursuit donc le récit et le périple, et la visite des Rois-Mages auprès du Christ sont narrés (Matthieu 2, 1-12). Enfin, *l'Évangile selon saint Marc* clôt cette section du livre d'heures aux fol. 46 r. et v. Les derniers versets du texte de Marc sont ici repris (Marc 16, 14-20), relatant l'apparition du Christ aux onze apôtres après sa résurrection.

3.2.3. *O intemerata et Obsecro te*

Ces deux textes, dont les noms signifient respectivement « Ô toi, l'Immaculée » et « Je vous implore », sont les deux prières les plus régulièrement présentes dans les livres d'heures. Elles s'adressent respectivement à la Vierge, ainsi qu'à saint Jean-Baptiste, et à la Vierge seule.⁸⁴ Les deux personnages saints sont invoqués, au bénéfice du priant, afin d'intercéder auprès de Dieu.⁸⁵

Au début du XV^e siècle, le placement des deux prières dans le livre, qui n'était jusqu'ici pas fixe, se régularise. Les deux textes sont toujours rédigés l'un à la suite de l'autre et suivent les extraits des Évangiles.⁸⁶

Ce constat est valable dans le cas du *Ms. Wittert 17*. Les deux prières sont inscrites à la suite l'une de l'autre entre les fol. 47 r. et 51 v. Le *O Intemerata* est désigné sous l'appellation « *Oratio de beate marie virginis* ». Ce vocable ne mentionne pas saint Jean-Baptiste, normalement invoqué dans cette prière aux côtés de la Vierge. L'*Obsecro te*, débutant au fol. 49 r., est, quant à lui, introduit par les termes « *Oratio de domina nostra* ».

3.2.4. Les sept joies de la Vierge

Les auteurs à l'origine de cet ensemble textuel se sont inspirés des joies, terrestres ou célestes, que la Vierge a connues. Le nombre de ces joies varie selon les manuscrits. On peut en rencontrer cinq, sept, neuf, voire quinze.

Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, ce sont sept joies qui sont rédigées. Parmi elles, cinq sont d'ordre « terrestre » : l'Annonciation, la Nativité, le premier miracle de la Vierge, la

⁸⁴ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁵ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 94.

⁸⁶ *Ibidem*.

Résurrection et l'Ascension. Les deux autres sont des joies célestes, célébrées en prose dans les livres d'heures. Elles auraient été composées par saint Thomas Becket suite à une apparition de la Vierge.⁸⁷

Ce texte clôt le livre d'heures entre les fol. 165 v. et 167 r., il est rédigé à la suite de deux textes qui sont, selon moi, à classer dans la catégorie des textes accessoires de Leroquais : les *Commendationes animarum secundum usum romanum* et le *Stabat Mater*.

3.3. Les textes tertiaires

3.3.1. Les suffrages destinés aux saints

3.3.1.1. Origines et composition

Les suffrages sont des textes consacrés aux mystères divins (Passion, Trinité,...) ou à des saints en particulier, indépendamment du calendrier et des litanies précédemment vus. Ces prières se composent traditionnellement d'une antienne, d'un verset et d'une oraison, à réciter après les Vêpres ou les Laudes.⁸⁸

Habituellement, les suffrages sont placés à la fin des livres d'heures.⁸⁹ Néanmoins, dans le cas du *Ms. Wittert 17*, ces hommages sont placés en début d'œuvre, à la suite du calendrier.

Les suffrages du *Ms. Wittert 17* sont consacrés uniquement à des personnalités saintes. Dans l'ordre sont vénérés : les anges (fol. 11 r. - v.), les apôtres (fol. 12 r. - 13 v.), les saints martyrs (fol. 14 r. - v.), saint Jean le Baptiste (fol. 15 r. - 16 r.), saint Christophe (fol. 16 v. - 17 r.), saint Antoine abbé (fol. 17 v. - 18 r.), les saintes vierges (18 v. - 19 r.), sainte Barbe (fol. 19 v. - 20 r.), sainte Catherine (20 v. - 21 r.) et sainte Marie Madeleine, à la suite directe de laquelle est célébrée sainte Marguerite (fol. 21 v. - 22 v.).

3.3.1.2. Les saints et le commanditaire, un reflet du quotidien ?

En fonction du destinataire et de sa région d'origine, on peut, à l'instar du calendrier et des litanies, associer le culte de certains saints vénérés dans les suffrages à une aire géographique. Les saints et saintes célébrés dans ce cas sont invoqués couramment et ne permettent pas de donner d'indices supplémentaires à ce sujet. Toutefois, leur étude peut

⁸⁷ LEROQUAIS, Victor, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁸ *Idem*, p. 22.

⁸⁹ LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Les offices supplémentaires au propre », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2276>, consulté le 23 mai 2020.

présenter un intérêt, en levant le voile sur une partie des préoccupations quotidiennes du possesseur.

3.3.1.2.1. Des saints guérisseurs

Dans le cas du *Ms. Wittert 17*, beaucoup de saints réputés pour leur pouvoir de guérison sont invoqués. En effet, le culte de saint Christophe était célébré à la fois en prévention de la mort subite, mais également dans le cadre de maladies bénignes ou liées aux yeux. C'est également, avec saint Antoine abbé, l'un des principaux saints invoqués contre la peste.⁹⁰ Saint Antoine intervient également contre le *mal des ardents*, la syphilis et l'ensemble des maladies cutanées.⁹¹ Le patronage de sainte Barbe, peut s'appliquer, dans la vie de tous les jours, contre la mort subite et de la chute de la foudre.⁹²

Ces cultes mettent en avant une peur importante de la mort dans la vie quotidienne du propriétaire. Ce constat est à mettre en lien avec les nombreuses maladies et épidémies qui circulent à la fin du Moyen Âge et rendent la survie incertaine.⁹³ Ce phénomène est également mis en lumière par l'Office des morts.

3.3.1.2.2. Le reflet d'un commanditaire féminin ?

En l'absence d'indication claires (colophon, représentation du commanditaire), la question ne peut pas être tranchée. Néanmoins, l'invocation dans le *Ms. Wittert 17* de saintes féminines, dont les vertus sont destinées aux femmes, donne des pistes de réflexion intéressantes. D'autres indices, en lien avec l'analyse iconographique des images, appuient également cette hypothèse.⁹⁴

Le suffrage *de virginibus antiphons* rend, comme son nom l'indique, hommage aux saintes vierges. Ce texte est judicieusement placé dans la composition de l'œuvre car tous les suffrages qui apparaissent après celui-ci sont dévolus à des saintes vierges : les saintes Barbe, Catherine d'Alexandrie et Marguerite. Fait intéressant, dans l'enluminure introduisant le *de virginibus antiphons* (fol. 18 v.), ces trois saintes, sauf sainte Barbe pour laquelle l'attribution est incertaine, sont représentées, aux côtés de la Vierge et de sainte Dorothée (fig. 14). Dans la liturgie allemande de la fin du Moyen Âge, ces trois saintes, ainsi que sainte Dorothée, sont

⁹⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 306.

⁹¹ *Idem*, p. 103-104

⁹² *Idem*, pp. 171-172

⁹³ DE HAMEL, Christophe, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁴ Cfr. Les points 4.1.8, 4.1.9., 4.1.10. et 4.1.11.

associées pour former le *Quattuor virgines capitales*. Combinées avec la présence de la Vierge, ces quatre saintes vierges jouent le rôle d'intercesseur auprès de celui ou celle qui les implore, parmi un groupe de quatorze intercesseurs.⁹⁵ Bien que l'antienne évoque plutôt l'ensemble des saintes vierges plutôt que le thème précis des *Quattuor virgines capitales*, la mise en évidence iconographique de ces saintes est à souligner et prend certainement son origine dans ce thème. Par ailleurs, dans la liturgie allemande, ce sujet n'apparaît pas avant le XIV^e siècle, ce qui signifie que l'œuvre n'a pas pu être produite avant cette date.⁹⁶

Ce premier constat montre une dévotion aux saintes vierges particulièrement forte. Les saintes Barbe, Catherine, Marguerite et Dorothée sont liées par leur virginité. Au-delà de leurs martyrs, leur place céleste est aussi assurée car toutes sont reconnues comme épouses du Christ. C'est également pour ça que la Vierge est généralement associée au culte du quatuor. De plus, parmi ces quatre vierges, trois sont patronnes, ou invoquées, auprès de femmes. Il s'agit des saintes Dorothée, Catherine et Marguerite.

Bien que sainte Dorothée ne soit pas vénérée dans un suffrage à part entière, sa mention iconographique est toutefois intéressante. Généralement, elle est invoquée en Allemagne et en Italie pour accéder la rémission des péchés commis. Plus spécifiquement, elle est vénérée par les femmes durant le travail de l'accouchement, afin d'en réduire les douleurs.⁹⁷

Sainte Catherine est invoquée par toutes les classes sociales, et l'utilisation de son vocable à la tête de nombreux corps de métier n'est plus à prouver.⁹⁸ C'est son attribut principal, la roue, qui justifie l'ensemble des patronages corporatifs auxquels elle est associée. Fileuses, rémouleurs, meuniers et potiers, autant de métiers dans lesquels la notion de roue et de mouvement circulaire est important. Pourtant, dans la vie quotidienne, elle est spécialement invoquée à la fois comme patronne des jeunes filles et des étudiants.⁹⁹

Le patronage de sainte Marguerite est de loin le plus évident en lien avec la dévotion féminine. En effet, la sainte est vénérée pour ses vertus maïeutiques. De même que, selon sa

⁹⁵ ALBERT, Jean-Pierre, « La Légende de sainte Marguerite. Un mythe maïeutique ? » dans *Razo, Cahiers du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Nice*, 1988, p. 10.

⁹⁶ WEED, Stanley E., « Venerating the Virgin Martyrs. The Cult of the *Virgines Capitales*. Art, Litterature, and Popular Piety », dans *The Sixteenth Century Journal*, vol. 41, n° 4, p. 1067.

⁹⁷ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 404

⁹⁸ HEIRWEGH, Jean-Jacques et VAN BELLE, Jean-Louis, *Les saints patrons des métiers en Belgique*, Bruxelles, CIACO, 1991, p. 31.

⁹⁹ RÉAU, Louis, *op. cit.* : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 265.

légende, elle était sortie du ventre d'un dragon sans éprouver aucune douleur, les femmes l'invoquaient au moment de leur accouchement, afin que leur délivrance se déroule sans maux.¹⁰⁰

À côté de ces quatre personnalités, il est une sainte qui possède également son propre suffrage mais qui n'a pas été évoquée jusqu'ici. En effet, Marie-Madeleine fait exception au schéma des quatre saintes précédemment évoquées car elle n'est pas considérée comme sainte vierge. Toutefois, elle se retrouve associée au culte des *Virgines Capitales*. L'ajout de Marie-Madeleine à cet ensemble réside aussi sur un principe de pureté, bien que différent : elle traduit à la fois le péché de la chair mais aussi sa repentance.¹⁰¹ Iconographiquement parlant, Marie-Madeleine est d'ailleurs probablement représentée sur l'enluminure du suffrage des saintes vierges. En effet, un personnage féminin à l'arrière-plan, à gauche de l'image, tient un vase à onguents, attribut principal de la sainte.

Si Marie-Madelaine a une place à part entière parmi les *Virgines Capitales*, pourquoi est-elle représentée sur la même enluminure que sainte Marguerite ? Selon Jean-Pierre Albert, un indice de son association à sainte Marguerite est à chercher dans la ressemblance entre les systèmes narratifs mis en place dans la rédaction de leur vie de martyr : ce sont toutes deux de belles et nobles femmes qui abandonnent, à des degrés différents, leurs valeurs terrestres pour celles de la foi.¹⁰²

Cette démonstration a eu pour but de mettre en avant, à la fois, l'importance de ces saintes auprès des femmes, grâce à un culte dont elles sont les seules bénéficiaires des vertus (Catherine pour les jeunes femmes, Marguerite et Dorothee pour l'accouchement), mais aussi leur virginité. L'idéal du salut féminin repose d'ailleurs grandement sur ce deuxième principe au Moyen Âge. La virginité est largement valorisée comme un mode de vie vertueux.¹⁰³ Dès lors, le lien entre le culte de ces saintes et les femmes est évident. L'hypothèse d'une commanditaire féminine ne semble donc pas être dénuée de sens.

¹⁰⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. II, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 879.

¹⁰¹ WEED, Stanley E., *op. cit.*, p. 1074.

¹⁰² ALBERT, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰³ L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, « Les femmes dans la vie religieuse au Moyen Âge. Un bref bilan historiographique », dans *Clio. Femmes, Genre, histoire*, n°8, 1998, p. 202.

3.3.2. Messe de la Vierge

Cet office est désigné par la rubrique *Officium misse beate marie virginis* et est rédigé entre les fol. 38 r. r. et 42 v. C'est une messe additionnelle qu'on rencontre rarement dans les livres d'heures. L'analyse de l'iconographie qui lui est associée mérite, on le verra dans le chapitre suivant, une attention particulière.¹⁰⁴

3.3.3. Heures de la Vierge à lire pendant l'Avent

La rubrique très complète de ce texte indique précisément quand cet office doit être récité : *Incipiunt officium beate marie quod dicitur per totum adventum ad vespervas antiphon et psalmi*. En effet, cette variante de l'office de la Vierge est à lire pendant le temps de l'Avent.

Au sein du *Ms. Wittert 17*, cet office est rédigé entre les fol. 104 r. et 109 v. et est consécutif aux heures de la Vierge auquel il est naturellement associé. De nombreuses et longues rubriques décrivent au lecteur quand et comment lire ces heures, dont la pratique était, selon la rubrique, occasionnelle durant l'année liturgique.

3.3.4. Les *Commendaciones animarum secundum usum romanum*

Les informations dans la littérature sont rares au sujet de ce texte. Néanmoins, on pourrait traduire son titre par « recommandations des âmes selon le second usage de Rome ». Cet office est, au même titre que l'office des morts, employé dans la liturgie des défunts. Selon l'usage contemporain de ces termes, les recommandations désignent une prière à réciter au moment de la mort d'une personne.¹⁰⁵

Cet office avait très probablement la même fonction au Moyen Âge, en témoigne la grande et la petite enluminure qui accompagnent ce texte dans le *Ms. Wittert 17*. Leurs thèmes, on le verra au chapitre suivant, sont en effet à mettre en lien avec le Jugement dernier. De plus, les recommandations sont composées d'antennes et d'oraisons implorant Dieu et les saints de bien vouloir recevoir l'âme du défunt au Paradis. On y retrouve également des psaumes.

Compris entre les fol. 157 r. et 163 v. au sein du *Ms. Wittert 17*, cet office, à la simple lecture de sa rubrique, permet encore une fois de confirmer l'usage du livre d'heures comme étant celui de Rome.

¹⁰⁴ Cfr. Point 4.1.15.

¹⁰⁵ DOMINICAINES D'ESTAVAYER-LE-LAC, *Prières pour les mourants*, disponible sur <http://www.moniales-op.ch/spiritualite/prieres-chretiennes/prieres-mourants>, consulté le 2 juillet 2020.

En outre, il serait intéressant de se pencher sur des textes similaires afin de comprendre pourquoi ce texte est qualifié au « second usage de Rome » et non au premier.

3.3.5. *Le Stabat mater*

Ce texte en prose tire son origine du Missel romain, il se chante ou se récite pour commémorer la douleur de la Vierge au pied de la croix.¹⁰⁶

Dans le *Ms. Wittert 17*, ce texte est placé à la suite directe des *Commendaciones*, entre les fol. 164 r. et 165 v. La rubrique qui introduit le texte mentionne ces termes : *oratio bona et devota*.

Ce dernier petit office permet également de poser un constat sur le contenu du livre d'heures : une dévotion particulière est allouée à la Vierge. Elle est traduite au travers de cette œuvre mais aussi via les deux autres messes et heures à lire en complément des heures de la Vierge.

3.4. Conclusion

La composition textuelle de ce livre d'heures est intéressante à plus d'un titre.

Si les textes en eux-mêmes ne fournissent pas d'indices sur la datation de l'œuvre, ils donnent de précieux indices au sujet du commanditaire de l'œuvre.

D'un point de vue purement textuel, plusieurs textes moins courants se retrouvent dans cette œuvre, comme les « offices abrégés », la messe de la Vierge ou encore les Heures de la Vierge à lire pendant l'Avent. La diversité des offices en fait un livre d'heures particulièrement personnel, un symbole, peut-être, de la richesse du commanditaire.

Le nombre important de prières adressées à la Vierge laisse supposer l'importance de son culte.

L'usage romain des Heures de la Vierge permet de définir une origine géographique flamandaise du commanditaire. Plus précises encore sont les informations qu'apportent le calendrier. Il permet de dire que le commanditaire provient très probablement de la région de Gand ou de Bruges. Les suffrages, quant à eux, donnent des indices qui laissent supposer le sexe féminin du commanditaire.

¹⁰⁶ CNRTL, *Stabat Mater*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/stabat%20mater>, consulté le 18 juillet 2020.

Le portrait hypothétique du propriétaire de ce livre d'heure se trouve dressé : il s'agirait d'une riche commanditaire de la région ganto-brugeoise.

4. Étude iconographique

Dans ce chapitre seront systématiquement relevés et comparés les thèmes des petites et grandes compositions que contient le Ms. Wittert 17.

Une partie de ce chapitre sera également consacrée à la description des marginaliae et des motifs décoratifs qu'elles contiennent.

La décoration des initiales enluminées et des cades des grandes enluminures sera également abordée.

4.1. Les grandes enluminures et les miniatures marginales

4.1.1. Fol. 11 r.

4.1.1.1. Grande enluminure

L'enluminure représente sept anges, dont au moins trois font partie des sept archanges reconnus aux travers de différents livres de l'Ancien Testament et de textes apocryphes (fig. 2).¹⁰⁷ Elle accompagne un suffrage autour du culte des anges : « *De angelis antiphono* » (fig. 1).

L'action se déroule au sein d'un espace caractérisé par un dallage de carreaux vert clair à motif circulaire, alternant avec des carreaux d'un vert plus foncé. L'arrière-plan se partage entre un parapet à l'aspect minéral et un fond décoré de rinceaux dorés et épais.

Grâce à leurs attributs, les trois archanges situés à l'avant-plan sont reconnaissables. À gauche, la balance, le bouclier, l'épée et l'armure permettent d'identifier saint Michel. Il est l'archange à la tête de la milice de Dieu et, traditionnellement, pèse les âmes lors du Jugement dernier.¹⁰⁸ L'ange au centre de la composition tient un phylactère sur lequel est inscrit la phrase « *Ave gracia plena dominus tecum* ». Le texte permet d'identifier le personnage comme étant l'archange Gabriel. Il fait référence aux premiers mots que l'archange adresse à la Vierge dans l'Évangile de Luc.¹⁰⁹ Le récipient présent dans les mains de l'ange à droite de la composition est un vase à remèdes qui renvoie au rôle de médecin de l'archange Raphaël vis-à-vis de Tobie et de son père Tobit.¹¹⁰

¹⁰⁷ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 41-42.

¹⁰⁸ *Idem*, pp. 44-52.

¹⁰⁹ Luc 1 : 28.

¹¹⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 53-54.

Les quatre autres personnages, situés derrière les trois premiers protagonistes ne sont pas identifiables. Il s'agit assurément d'anges car ils sont ailés mais il est impossible de dire avec certitude s'il s'agit des quatre archanges restants. En effet, à la différence des trois premiers personnages, ils ne sont pas nimbés et ne possèdent pas les attributs propres aux quatre autres archanges. De plus, la représentation des sept archanges en même temps est très rare en Occident car l'un d'entre eux, Uriel, ne fut plus considéré comme canon par l'Église romaine après le Concile de Latran (476). Ce sont, à partir de ce moment, Gabriel, Michel et Raphaël qui ont été privilégiés dans l'iconographie, souvent en compagnie du Christ.¹¹¹ Le fait que les personnages soit au nombre de sept reste cependant à souligner.

Cette iconographie reste jusqu'ici un *unicum*. La représentation individuelle des archanges Michel et Gabriel est courante. Saint Michel est régulièrement représenté terrassant le diable ou un dragon et saint Gabriel comme protagoniste de l'*Annonciation*. Saint Raphaël est rarement figuré. Le miniaturiste à l'origine de cette image pourrait avoir été à l'origine d'une nouvelle iconographie.

4.1.2. Fol. 12 r.

4.1.2.1. Grande enluminure

La seconde grande enluminure est dédiée aux douze apôtres et accompagne des antiennes et oraisons destinées à ces derniers (fig. 3 et 4).

Tout comme dans l'image précédente, les personnages sont représentés dans un intérieur « fictif », composée d'un sol carrelé de dalles alternant entre le blanc et le noir. Le fond est rouge et décoré de fins rinceaux dorés.

Les douze personnages sont alignés en deux rangées légèrement semi-circulaires de, respectivement, sept et cinq personnages. La plupart de ceux-ci possède des attributs permettant de les identifier. Ainsi, sur la première ligne, de gauche à droite, sont représentés saint Jude, saint Paul, saint Jean, saint Pierre (au centre de la composition, portant l'habit papal) et saint Jacques le Majeur. L'identité de l'apôtre entre saint Pierre et saint Jacques le Majeur est indéterminée, ainsi que celle du personnage à droite de saint Jacques le Majeur. Sur la seconde ligne, saint Matthieu, saint Philippe et saint Thomas sont reconnaissables. Les deux apôtres entre saint Philippe et saint Thomas ne sont pas identifiables. Il est intéressant de noter que les regards des apôtres convergent vers le centre de l'image et que la plupart d'entre eux fixent

¹¹¹ *Idem*, pp. 42-43.

saint Pierre, mis en évidence par sa position centrale et son habit. L'importance du personnage est également relayée par la rubrique sous l'image : « *Salutationes apostolorum primo sanctus petrus dicit* », que l'on pourrait traduire en ce sens : « D'abord, saint Pierre dit des salutations aux apôtres ».

Tout comme pour l'enluminure précédente, la composition de cette image reste unique. Il existe des œuvres dans lesquelles les apôtres sont, tous ou en partie, représentés dans une miniature. C'est le cas du Ms. M. 168, au fol. 13 r. (New-York, The Morgan and Pierpont Library), représentant les apôtres Paul et Pierre. Le *Livre d'Heures Catherine de Clèves* (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. 917/945), fournit, quant à lui, des représentations individuelles de chaque apôtre (fig. 102 et fig. 103). Toutefois, aucun des livres d'heures consultés jusqu'à présent n'a livré de composition rassemblant tous les apôtres. La plupart du temps, les apôtres sont présents au sein de ces œuvres de dévotion dans les miniatures qui accompagnent les heures ou l'office du Saint-Esprit. En effet, le thème de la composition associée à ce texte représente toujours la Pentecôte. On aura l'occasion de reparler de cette composition plus loin car, pour rappel, le Ms. Wittert 17 comprend cet office.

La présence de cette composition, en plus de celle de la *Pentecôte*, témoigne de l'importance du culte des apôtres rendu au sein de ce livre d'heures. Les fêtes relatives aux apôtres, toujours inscrites en rouge dans le calendrier, vont également en ce sens.

4.1.3. Fol. 14 r.

4.1.3.1. Grande enluminure

L'iconographie de ce folio est de prime abord énigmatique (fig. 6). La scène représente deux hommes sur la gauche de la composition, au sein d'un décor de plaine herbue. Un homme, habillé à la manière bourgeoise et affublé d'un turban sur la tête, suit un roi, richement vêtu avec des empiècements d'hermine. Il est couronné et tient un sceptre fleurdelysé dans la main droite. Les deux hommes observent un arbre qui occupe le centre de l'image. Aucune feuille ne recouvre les branches pointues du végétal et des éléments macabres sont plantés dans les rameaux de l'arbre. En effet, des enfants, ou des personnages miniaturisés, sont empalés sur les branches. La violence de la scène est accentuée par les postures tordues des personnages et par le sang qui s'échappe de leurs blessures.

La réclame indiquée sous l'enluminure donne un indice important pour l'identification du thème de l'image : « *De martiribus antiphona* » ou l'antienne des martyrs. Peu de scènes de martyrs comportent un nombre de protagonistes figurés aussi important. Le seul évènement

correspondant à cette composition est le *martyr des dix mille*, connu également sous le nom des *Martyrs du mont Ararat*.

Cette légende met en scène un centurion chrétien du nom d'Acace, chef d'une légion de dix mille légionnaires refusant d'effectuer des sacrifices aux idoles. En conséquence, les empereurs Adrien et Antonin, accompagnés de sept rois païens, exécutent les dix mille martyrs en les empalant sur le mont Ararat.¹¹²

La création de cet épisode remonte au XII^e siècle, sur le modèle de la légende des martyrs de la *Légion thébéenne*, dans le but de donner du courage aux Croisés. Les reliques de ces martyrs étaient vénérées à Rome, Bologne, Cologne, Avignon et Prague, mais leur culte connaît un retentissement certain durant les XV^e et XVI^e siècles en Suisse et en Allemagne.¹¹³

L'iconographie de prédilection à propos de ce thème dans l'art germanique est la représentation du seul saint Acace, au sein des *Quatorze Intercesseurs* dont on a déjà parlé plus haut.¹¹⁴ Plus rares sont les représentations du martyr en lui-même. Deux exemples sont toutefois à signaler pour le XV^e siècle : *Les Grandes heures d'Anne de Bretagne*, peintes par Jean Bourdichon entre 1503 et 1508 (Ms. lat. 9474., fol. 177 v., Paris, Bibliothèque nationale de France) et *Le martyr des dix mille chrétiens*, réalisé par Albrecht Dürer en 1507 (Vienne, Kunsthistorische Museum).

Si le thème est rare de manière générale, il l'est encore plus dans la production livresque du XV^e siècle. Cependant, trois manuscrits sont à retenir au sujet. Le *Livre d'heures de Willem de Montfort* est le premier (Vienne, Ö.N.B., Cod. s.n. 12878, fol. 135 v.). Daté vers 1450, il est attribué à l'entourage de Willem Vrelant, un miniaturiste néerlandais ayant notamment travaillé à Bruges dans la seconde moitié du XV^e siècle et dont on aura l'occasion de reparler (fig. 104). Le deuxième exemple est le *Bréviaire de Waldburg*, (Stuttgart, WLB, Cod. brev. 12, fol. 39 v), datant de 1486), produit en Haute-Souabe (fig. 105).

Le troisième ouvrage se rapproche plus de la datation du *Ms. Wittert 17*, puisqu'il a été produit aux alentours de 1440 à Utrecht. Il s'agit, encore une fois, des *Heures de Catherine de Clèves*. Cependant, bien que la manière générale de représenter la scène soit semblable au cas du *Ms. Wittert 17*, la miniature située au fol. 228 v., est figurée avec plus de détails (fig. 106).

¹¹² RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 13.

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ Cfr. point 3.3.1.2.2.

Les martyrs sont représentés comme des adultes, l'arbre devient ici un ensemble de buissons bas et saint Acace est représenté en évêque à droite de l'image.

La rareté iconographique de ce thème rend chaque composition unique. Parmi les trois présentées ci-dessus, toutes offrent des détails différents, propres à chaque enlumineur. À cet égard, il est intéressant de relever que la composition du *Ms. Wittert 17* est la seule à représenter les bourreaux des martyrs.

4.1.4. Fol. 15 r.

4.1.4.1. Grande enluminure

Toujours dans la continuité des suffrages adressés aux saints, ce folio marque le début des antiennes et oraisons adressées à saint Jean le Baptiste (fig. 8).

Le paysage qui contextualise l'enluminure est plus détaillé que sur l'enluminure précédente. Il s'agit d'une plaine traversée par un cours d'eau sinueux, représentant probablement le Jourdain, fleuve dans lequel Jean le Baptiste a baptisé le Christ.¹¹⁵ Un pont en bois permet le passage des berges situées à l'avant-plan et à l'arrière-plan. La plaine est parsemée de groupes d'arbres et de rochers, voire de montagnes. À l'arrière-plan, à gauche de l'image, serpentent des chemins entre les arbres sous un ciel bleu sans nuages.

Le personnage qui occupe le centre de la composition n'est autre que Jean le Baptiste, reconnaissable à l'aspect âgé que lui confèrent ses cheveux et sa barbe blanche, mais surtout à l'agneau qu'il tient dans les bras, coiffé d'un nimbe crucifère. Cet agneau fait écho aux paroles que le saint adressa au Christ « Voici l'Agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde ». Quant à l'index levé de Jean-Baptiste, il illustre le rôle de prophète du saint. Il annonce, en effet, la venue du Christ, à l'image de l'archange Gabriel dans les scènes représentant *l'Annonciation*.¹¹⁶

La figure de saint Jean le Baptiste est dotée d'une grande popularité. Il est le saint patron de nombreux corps de métiers, en fonction des épisodes narrés de son existence.¹¹⁷ La représentation de ce personnage dans l'iconographie des livres d'heures est courante et relativement stable. Cependant, la présence du saint est plus rare dans les heures provenant des Pays-Bas méridionaux que de France.

¹¹⁵ Matthieu 3 : 13-17 ; Marc : 1, 9-11 ; Luc 3 : 21-22

¹¹⁶ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. I : *Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 439.

¹¹⁷ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, pp. 436-437.

4.1.5. Fol. 16 v.

4.1.5.1. Grande enluminure

Le suffrage suivant est adressé à saint Christophe, personnage également populaire dans la culture du Moyen Âge (fig. 10). En effet, comme mentionné au chapitre précédent, il est notamment invoqué contre la mort subite, mal redouté de l'époque.

Tout comme dans l'enluminure précédente, le paysage de la scène est extrêmement détaillé. Élément principal du décor : une grande étendue d'eau occupant une bonne partie de l'espace. Il s'agit de la rivière que saint Christophe, selon la légende, traversait pour emmener sur son dos, des voyageurs d'une rive à l'autre. Considéré comme un géant, le saint peut facilement traverser les eaux tumultueuses de la rivière. Le côté bouillonnant du cours est d'ailleurs bien représenté : des vagues agitent l'eau brunâtre et sédimenteuse. Une langue de terre boisée émerge de la rivière, les berges du cours sont vallonées, rocheuses et plantées d'arbres. Un ciel bleu, parsemé de quelques nuages, occupe le dernier cinquième de la composition.

Les personnages sont au nombre de trois. Au centre de la composition : saint Christophe, reconnaissable à sa taille (plus grande proportionnellement que celle des autres personnages), au bâton sur lequel il s'appuie et surtout, à l'enfant qu'il porte sur les épaules. Il s'agit du Christ. Identifiable ici grâce à son nimbe crucifère. Sa posture rappelle celle du Christ de type *Salvator mundi*, à cause du globe doré qu'il tient dans une main et du signe de bénédiction qu'il effectue de l'autre.¹¹⁸ Le dernier personnage incarne un ermite. Il se tient sur la rive droite, à l'entrée d'une grotte et tend ce qui semble être une lanterne. Selon la légende, saint Christophe bénéficie en effet de l'assistance d'un guide qui l'aide à traverser la rivière, alors qu'il porte le Christ.¹¹⁹

Comme évoqué plus haut, saint Christophe est un saint couramment vénéré. Sa présence dans l'iconographie des livres d'heures s'en ressent. Mais, si l'essence du thème est respectée, de nombreuses variantes s'invitent dans le paysage existant. Il est à noter que d'autres représentations (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms., 0089, fol. 78 r.) n'intègrent pas, par exemple, le personnage de l'ermite (fig. 107).

¹¹⁸ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. II : *Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 6-7

¹¹⁹ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, pp. 304-309.

4.1.6. Fol. 17 v.

4.1.6.1. Grande enluminure

L'enluminure représente ici saint Antoine abbé, un saint érémitique et exorciste (fig. 12). Pour rappel, il est invoqué pour diverses maladies telles que le mal des ardents (ou *feu saint Antoine*), la lèpre ou la syphilis.¹²⁰

Planté au centre de l'image, il prend l'aspect d'un homme âgé. Plusieurs attributs permettent de l'identifier. Symbole le plus évident : le tau peint au niveau de son épaule droite, symbole, en Égypte, de la vie future et insigne de la congrégation religieuse des Antonins, ordre hospitalier fondé au XI^e siècle. La cloche qu'il tient dans la main fait référence à sa fonction d'exorciste car son tintement est censé éloigner les démons. Le cochon à ses pieds fait quant à lui référence à l'utilisation du lard dans la guérison des malades en proie au *Feu saint Antoine*¹²¹, affection provoquée par la présence de l'ergot (maladie cryptogamique du seigle) dans les épis.

Saint Antoine et le cochon prennent place sur un chemin de terre battue dont la bordure, à l'arrière-plan, donne sur une plaine herbue parsemée d'arbres. Deux montagnes encadrent l'étendue. Le ciel bleu est parsemé de quelques nuages.

Le culte de saint Antoine est encore une fois largement répandu, à cause des vertus du saint contre les maladies contagieuses. Sa représentation est figurée dans de nombreux livres d'heures. Il est toutefois à noter que, dans la plupart des exemples mis en parallèle, des flammes, figurant le *Feu saint Antoine*, émanent des pieds du personnage (Boulogne-sur-Mer, Ms. 0089, fol. 81 r.), ce qui n'est pas le cas ici (fig. 108).

4.1.7. Fol. 18 v.

4.1.7.1. Grande enluminure

L'iconographie de cette composition a déjà été traitée au chapitre précédent en tant qu'argument en faveur du genre féminin du commanditaire de l'œuvre (fig. 14).

La Vierge se tient debout au milieu de saintes vierges, avec l'enfant Jésus dans les bras. Le Christ tend les bras vers le panier de fleurs que tient sainte Dorothee, située à gauche de la composition. Les autres saintes, dont certaines sont identifiables (Catherine à droite de la composition et, probablement, sainte Barbe et sainte Marie-Madeleine derrière la Vierge), regardent toutes la scène. Bien que les visages des personnages soient stéréotypés, leurs

¹²⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 103

¹²¹ *Idem*, pp. 103 et 105.

bouches souriantes et leurs yeux expriment une certaine tendresse à l'égard des gestes joueurs de l'enfant.

Il s'agit d'une composition très intéressante et qui reste, jusqu'à aujourd'hui, sans équivalent. Des représentations plus tardives des saintes vierges existent, mais celles recensées dans le cadre de ce travail n'intègrent pas le personnage de la Vierge et sont orchestrées de manière différente, comme c'est le cas du fol. 382 v. d'un missel à l'usage de Paris (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 0412), daté de 1492 (fig. 109).

4.1.8. Fol. 19 v.

4.1.8.1. *Grande enluminure*

Déjà identifiée au chapitre précédent, la sainte représentée sur ce folio est sainte Barbe (fig. 16). Elle est plantée dans un paysage composé d'un chemin de terre battue à l'avant-plan, lequel transverse l'image. Derrière s'étendent les pentes de collines herbues et parsemées de groupes d'arbres. Cette étendue ferme la perspective du paysage, ne laissant que le dernier cinquième de la composition libre pour un ciel bleu doté de quelques nuages épars.

La tour située à gauche sur le chemin de terre constitue l'un des attributs principaux de sainte Barbe, avec la palme de martyr évoquée au point précédent. L'édifice fait référence à la tour dans laquelle Barbe fut enfermée par son père, un édile païen, suite au refus de la jeune fille de se marier avec l'homme choisi pour elle.¹²² Dans l'enluminure, la sainte fait face à la tour, ce qui est une manière courante de figurer le thème, comme on le voit au fol. 56 r. dans un livre d'heures (Boulogne-sur-Mer, bibliothèque municipale, Ms. 0089), daté du second quart du XV^e siècle et provenant de Bruges (fig. 110). Toutefois, l'édifice peut être représenté miniaturisé dans les bras du personnage, comme dans les Heures Van Reynegom (collection privée), des heures bruxelloises datée du milieu du XV^e siècle (fig. 111).

4.1.9. Fol. 20 v.

4.1.9.1. *Grande enluminure*

Les antiennes et oraisons des fol. 20 v. et 21 r. sont consacrés à sainte Catherine (fig. 18).

Selon la *Légende dorée*, sainte Catherine était une princesse érudite qui lutta, grâce à son éloquence, contre les arguments en défaveur de la foi chrétienne, face à l'empereur

¹²² RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, pp. 169-170.

Maximin II. Après plusieurs entretiens dans lesquels sa logique fut mise à mal, l'empereur délégua une assemblée de cinquante érudits chargés de contrer les arguments de la sainte. Ceci, sans succès aucun. Refusant toujours sa foi mais admirant la jeune fille, Maximin II lui proposa d'intégrer son palais en tant que courtisane. Mais celle-ci, malgré les tortures et les demandes répétées, allant jusqu'à la proposition du titre d'impératrice, refusa. Elle fut alors condamnée à être déchiquetée par quatre roues dentées et finalement décapitée.¹²³

Son culte est largement répandu au Moyen Âge. En témoignent ses nombreuses représentations dans les livres d'heures. La manière de dépeindre la scène dans le *Ms. Wittert 17* est relativement commune. La sainte est régulièrement représentée écrasant l'empereur (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. M.19, fol. 155 v.) (fig. 112). Elle peut aussi être campée seule (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 0089, fol. 83 r.) (fig. 113).

4.1.10. Fol. 21 v.

4.1.10.1. Grande enluminure

Deux saintes sont dépeintes sur cette miniature : sainte Marie-Madeleine à gauche et sainte Marguerite d'Antioche à droite (fig. 20).

Les deux sont figurées dans le coin d'un intérieur carrelé de dalles rouges. Les murs qui délimitent la salle sont élevés de pierres de couleur rose et agrémentés de deux types de fenêtres. Sur le mur de gauche se retrouve une fenêtre à meneaux, tandis que le mur de droite est percé de trois baies cintrées. Les deux saintes sont séparées à l'avant-plan par une colonnette verte servant de départ à une voûte semblable à celle de la miniature du fol. 20 v., tandis qu'à l'arrière-plan, le mur de droite sert de départ à une voûte en berceau lambrissée.

L'association des deux saintes sur la même enluminure est jusqu'ici unique. Cependant, une hypothèse concernant ce côte-à-côte peut être formulé : Marguerite d'Antioche est traditionnellement fêtée le vingt juillet. Honneur qui revient à Marie-Madeleine deux jours plus tard. Il est possible que les deux saintes aient été représentées sur la même enluminure afin de « gagner de la place », vu la proximité des célébrations. Par ailleurs, un livre d'heures d'origine tournaise (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. M. 78) associe deux saintes, Marie-Madeleine et Catherine, sur le même modèle (fig. 114). Un autre folio fait également

¹²³ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 3 : *Iconographie des saints*, vol. I, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 265.

voisiner les saintes Barbe et Marguerite (fig. 115). Faut-il également y voir un lien avec l'iconographie des *Quatuor virgines capitales* ?

4.1.11. Fol. 23 r.

4.1.11.1. Grande enluminure

Cette enluminure sert « d'incipit » aux Heures de tous les saints. Il n'est pas possible de condenser en une seule image l'ensemble des saints et saintes (fig. 22). L'enlumineur a choisi de représenter une foule de saints et de saintes, massée autour de la figure centrale d'une Vierge trônant et allaitant le Christ. Les personnages autour de la Vierge Marie sont séparés en deux groupes, eux-mêmes répartis en plusieurs lignes de personnages. Les protagonistes à gauche de la figure centrale sont des saints au sens masculin du terme, tandis que les figures à droite sont exclusivement féminines.

Les personnages situés à l'avant-plan, visible des pieds à la tête, sont tout à fait reconnaissables. Ainsi, de gauche à droite, pour la première ligne de personnages masculins, on repère saint Antoine abbé, déjà rencontré au fol. 17 v., et saint Georges, fort de son armure, son épée, ainsi que du motif de croix rouge sur fond blanc.¹²⁴ Le dernier personnage de la ligne est un peu plus énigmatique : il s'agit d'un homme aux longs cheveux et à la barbe gris, vêtu d'une longue robe bleue et d'un manteau vert foncé. Il tient dans sa main droite un livre à la reliure rouge et effectue un signe de bénédiction de l'autre. L'ouvrage pourrait indiquer qu'il s'agit d'un des quatre évangélistes, ou du moins, d'un des apôtres. L'hypothèse reste ténue car deux autres personnages dans cette enluminure, saint Antoine abbé et sainte Catherine d'Alexandrie, tiennent eux aussi un livre, sans pour autant être des apôtres. Toutefois, l'habillement du personnage (robe longue et manteau), rappelle tout de même celui des apôtres du fol. 12 r. L'hypothèse reste donc ouverte.

Tous comme leurs homologues masculins, deux des trois femmes situées au premier plan sont tout à fait identifiables. De gauche à droite, voici sainte Dorothee (déjà rencontrée au fol. 18 v.) et sainte Catherine d'Alexandrie (présente aux fol. 18 v. et 21 v.).

La plupart des êtres à l'arrière-plan ne sont pas suffisamment visibles pour en permettre l'identification. Certains personnages, au fond de la foule, ne sont matérialisés que par leur nimbe. Leur présence est justifiée par le fait que l'enluminure est censée représenter tous les

¹²⁴ MINISTÈRE DE LA CULTURE. VOCABULAIRES, *Saint Georges*, disponible sur http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/sancti_fr, consulté le 20 mai 2020.

saints et renforce, dès lors, l'impression du grand nombre de personnages. Ce procédé a déjà été utilisé au fol. 18 v. pour représenter la nuée des saintes vierges.

On retrouve d'autres occurrences de ce type iconographique dans le milieu brugeois, dans le M. 374 (New-York, The Morgan and Pierpont Library, M. 374, fol. 146 r.) ; Le Ms. W. 211 (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.211, fol. 37 v.) ; le W. 721 (Baltimore, The Walters Art Museum, Walters Ms. W.721, fol. 61 v.) (fig. 116, fig. 117 et fig. 118). Cependant, dans tous les cas recensés à l'exception du Missel, les saints représentés sont uniquement masculins. Le miniaturiste de ce thème dans le Ms. Wittert 17 a figuré à la fois des saints masculins et féminins. Était-ce une demande particulière du commanditaire ? Si c'est le cas, la présence de saintes féminines dans une iconographie qui privilégie avant tout les personnages masculins, pourrait indiquer le genre féminin du commanditaire.

4.1.11.2. *Miniature marginale*

Cette scène représente la *Vergogne d'Adam et Ève* ou leur honte après avoir commis le *Péché Originel* (fig. 23).¹²⁵

Cette thématique est assez répandue dans la plupart des « classiques » de la littérature religieuse et moralisante de la fin du Moyen Âge, comme la *Bible*, le *Speculum humanae salvationis*, ou encore *Des cas des nobles hommes et femmes* de Boccace. Néanmoins, le thème précis de la *Vergogne d'Adam et Ève* demeure rare au sein des livres d'heures. À l'heure actuelle, la seule occurrence de représentation d'Adam et Ève trouvée au sein de ce type d'ouvrage, figure dans un livre d'heures rouennais (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. M 1160), daté entre 1460 à 1470 (fig. 119). Si l'iconographie n'est pas tout à fait semblable, puisque la miniature représente Adam et Ève mangeant le fruit de la connaissance et prenant connaissance de leur nudité, il est intéressant de relever que la composition est, comme dans le cas du Ms. Wittert 17, une miniature présente dans la marge de queue.

La présence de cet épisode rare dans le Ms. Wittert 17 est sans nul doute le fait d'une demande particulière de la part du commanditaire de l'œuvre. Comme mentionné plus haut, ce type de représentation se retrouve avant tout figurée dans des œuvres de morale et de philosophie. Pourrait-on voir une volonté érudite de la part du commanditaire de faire passer un message moral ? La question est intéressante à poser, d'autant plus que cette petite miniature est mise en regard d'une grande enluminure censée représenter tous les saints. En extrapolant,

¹²⁵ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. I : *Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 86.

on pourrait y voir une opposition morale entre les saints, dignes et vénérés pour leurs actions moralement bonnes, et Adam et Ève, représentés dans un moment où ils ont fauté par rapport aux recommandations de Dieu. En poussant le raisonnement un peu plus loin, on pourrait établir une comparaison entre la composition des deux images. En effet, dans la grande enluminure, les saints sont représentés de part et d'autre de la figure centrale d'une Vierge à l'enfant trônant. Dans la petite, en revanche, Adam et Ève sont placés autour de l'arbre de la Connaissance abritant le serpent.

4.1.12. Fol. 26 r.

4.1.12.1. Grande enluminure

La scène représentée dans cette enluminure a la particularité d'être rare dans les livres d'heures. Il s'agit en effet d'une scène de procession du Saint-Sacrement (fig. 25).

En réalité, le reliquaire porté sur tréteaux par des clercs est une tourelle eucharistique. Appelée aussi « théothèque », la tourelle eucharistique désigne un tabernacle destiné à accueillir le Saint Sacrement. Ce type de mobilier liturgique s'est développé entre le milieu du XIV^e siècle et le XVI^e siècle.¹²⁶ Il peut être déplacé ou avoir une forme fixe. Dans les Pays-Bas méridionaux et en Allemagne, les théothèques ont la forme de tours architecturées dans un style gothique.¹²⁷ Cette image montrerait donc une scène de procession du Saint-Sacrement, hypothèse probable puisqu'un tel type de manifestation existe sous le nom de « Fête-Dieu », qui selon l'encyclopédie *Universalis*, est définie comme telle :

*« Fête mobile de l'Église chrétienne catholique, la Fête-Dieu ou fête du Saint-Sacrement est encore parfois appelée fête du Corpus (ou Corpus Christi, son nom catholique latin étant solemnitas Sanctissimi Corporis et Sanguinis Christi). Elle célèbre la présence réelle du Christ dans l'hostie et le vin consacrés, lors de la communion eucharistique. Sa date est fixée le jeudi (ou le dimanche, dans certains pays) qui suit le dimanche de la fête de la Trinité, célébrée le premier dimanche après la Pentecôte ».*¹²⁸

Cette hypothèse est également appuyée par le fait que le texte qu'introduit cette grande enluminure, soit les Heures du Saint-Sacrement.

¹²⁶ DIOCÈSE DE NAMUR, *Glossaire. Précisions sur certains termes employés dans nos éditions*, disponible sur <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dw7ik4sWjIoJ:www.diocesenamur.be/Docdownload.asp%3FID%3D7145DFC0450D00026D+&cd=2&hl=fr&ct=cInk&gl=be>, consulté le 20 mai 2020.

¹²⁷ FOUCART-BORVILLE, Jacques, « Les repositoires et custodes eucharistiques du Moyen Âge à la Renaissance », dans *Bulletin Monumental*, tome 155, n°4, année 1997, p. 276.

¹²⁸ ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, *Fête-Dieu ou Fête du Saint-Sacrement*, disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fete-dieu-fete-du-saint-sacrement/>, consulté le 20 mai 2020.

Les représentations de la procession du Saint-Sacrement semblent plus répandues dans les manuscrits français que dans les manuscrits des Pays-Bas méridionaux, pour lesquels aucune occurrence n'a été relevée dans le cadre de ce travail. Le thème de l'image qui accompagnait ce texte devait varier car la messe du saint Sacrement du W. 246, livre d'heures provenant de Bruges (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 246, fol. 41 v.), est accompagnée par une enluminure représentant la *dernière Cène* (fig. 120). Il serait intéressant de se pencher sur cette iconographie et de voir à quels types de textes elle est associée dans le milieu flamand.

4.1.12.2. *Miniature marginale*

Encore une fois, la miniature marginale de ce folio représente Adam et Ève qui, convaincus du péché originel, sont chassés du Paradis par un séraphin (fig. 26).¹²⁹ L'arbre en arrière-plan de la composition est sans doute celui de la Connaissance du Bien et du Mal.

Contrairement à la scène du fol. 23 r., cet épisode du récit de la *Genèse* manifeste plus d'occurrences peintes. Néanmoins, elles semblent rares, voire inexistantes au sein des livres d'heures. Les occurrences relevées les plus intéressantes proviennent de bibles parisiennes de la première moitié du XIV^e siècle, manifestant une composition semblable (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 0020, fol. 1 r.). De gauche à droite de l'image, devant les portes de la Jérusalem céleste, se tient un ange à la mine contrite, brandissant une épée et poussant les premiers hommes, qui cachent leur nudité, vers la sortie du Paradis Terrestre (fig. 121). La miniature du Ms. *Wittert 17* reprend le même schéma, à la différence que les protagonistes y sont beaucoup moins expressifs, et montre une probable influence parisienne dans la composition de cette image.

4.1.13. Fol. 29 r.

4.1.13.1. *Grande enluminure*

Cette grande enluminure représente un *Christ en croix entre Marie et Jean* (fig. 28). Ce type iconographique se démarque du thème de la *Crucifixion*, représenté dans une petite enluminure marginale au fol. 88 r. du Ms. *Wittert 17*, par le nombre de personnages et la manière de contextualiser la scène (fig. 73). Le Christ du fol. 29 r. est encadré par la Vierge et saint Jean, en prière, dans un espace « fictif », non-réaliste, composé d'un sol en terre battue dans lequel est plantée la croix et d'un fond rouge tapissé de rinceaux dorés. La composition du fol. 88 r., bien que petite, représente une scène « plus vivante » : la Vierge est en pâmoison

¹²⁹ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 89.

dans les bras de saint Jean à gauche de la croix, tandis que des soldats, à droite de la composition, discutent du Christ en le pointant du doigt. Le décor est plus réaliste, composé d'une plaine herbue et d'un ciel bleu.

Là où l'image du fol. 88 r. a une fonction narrative, celle du fol. 29 r. plus « symbolique » et est directement associée au thème du texte qu'elle introduit. Comme l'indique rubrique sous l'enluminure, il s'agit des « Heures de la Croix », texte ayant pour sujet la Passion du Christ.

Il s'agit d'un thème iconographique largement répandu dans les livres d'heures de toutes origines. Le thème est ancien, on en retrouve des occurrences datant du XII^e siècle, comme c'est le cas d'un Sacramentaire à l'usage d'Autun (Autun, Bibliothèque municipale, Ms. 0132, fol. 12 r.) (fig. 122). On retrouve des compositions dont le fond est tapissé de rinceaux dorés dans de nombreux livres d'heures brugeois de la première moitié du XV^e siècle (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. M. 19, fol. 89 r. ; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1274, fol. 13 r.) (fig. 123 et fig. 124).

4.1.13.2. *Miniature marginale*

Le fol. 29 r. accueille donc dans sa marge une petite miniature représentant un thème indépendant du récit de la *Genèse*, celui de la mort d'Absolon (fig. 29). Comme le nom du sujet l'indique, l'homme transpercé au centre de la composition n'est autre qu'Absolon, l'un des fils du roi David. Ayant trahi et attaqué son père, le jeune homme est pris en chasse par la garde de David. Dans sa fuite, ses cheveux, réputés longs et vigoureux, s'emmêlent dans les branches d'un chêne (ou d'un térébinthe selon les versions). Pris au piège, il est tué par Joab, un neveu du roi David.¹³⁰

Cette scène de l'Ancien Testament est rare dans la plupart des arts figurés. Comment expliquer la présence d'une telle image au sein du *Ms. Wittert 17* ? Encore une fois, un rapprochement entre la petite et de la grande miniature du fol. 29 r. pourrait se révéler utile. En effet, cette scène est mise en parallèle avec une *Crucifixion*. Selon Louis Réau, l'association de ces deux images aurait une valeur toute symbolique dans le *Speculum humanae salvationis*. La figure d'Absalom y serait mise en contrepoint de celle du Christ crucifié.¹³¹

¹³⁰ 2 Samuel : 9-18.

¹³¹ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 279-280.

Cette interprétation, en plus de celle du fol. 23 r. pourrait indiquer que le commanditaire de l'œuvre est une personnalité connaissant des œuvres morales telles que le *Speculum humanae salvationis*. Toutefois, le miniaturiste à l'origine de cette composition n'a pas représenté Absolon transpercé de trois lances, comme c'est le cas normalement dans les exemplaires du *Speculum*, afin de renforcer le parallèle entre l'homme et le Christ. Un exemple de cette iconographie est localisé au fol. 30 r. du Ms. Fr. 188 (Paris, B.N.F., Ms. Fr. 188) (fig. 125).

4.1.14. Fol. 34 r.

4.1.14.1. Grande enluminure

Cette enluminure, représente l'envoi de l'Esprit saint aux apôtres lors de la Pentecôte (fig. 32).

Ce thème est très courant au sein des livres d'heures ; il y est couramment choisi pour accompagner le début des heures ou de l'office du Saint-Esprit. La Vierge est représentée assise au milieu d'un cénacle formé par les apôtres.¹³² Dans ce cas, la scène se déroule dans un espace architecturé représentant une pièce. La colombe de l'Esprit-Saint rentre dans la pièce par l'une des fenêtres.

On remarquera le soin apporté à la représentation des chaises et des bancs sur lesquels les apôtres reposent. Leur typologie est semblable à ceux de la *Pentecôte* d'un autre livre d'heures brugeois (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 246, fol. 29 v.), daté du milieu du XV^e siècle (fig. 126).

4.1.14.2. Miniature marginale

La petite enluminure du fol. 34 r. représente une scène appartenant au récit de l'Ancien Testament, celui de *Récolte de la Manne* (fig. 33). Cette manne miraculeuse est distribuée par Dieu aux Israélites, en Exode dans le désert.¹³³ Les Israélites sont matérialisés par le groupe d'hommes dans le coin inférieur gauche de l'image et par un homme cornu, identifié à Moïse grâce à cet attribut.¹³⁴

Faudrait-il, encore une fois, interpréter cette petite miniature en regard de la grande enluminure du même folio ? Comme vu précédemment, la grande enluminure représente la

¹³² WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 92.

¹³³ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 107-108.

¹³⁴ *Idem*, p. 177.

Pentecôte. Les deux compositions ont en commun un élément avec un mouvement descendant. Dans le cas de la grande composition, il s'agit de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Dans la petite miniature, ce mouvement passe par la pluie de flocons de la Manne. Les deux compositions évoquent donc un don divin. La Manne serait une nourriture « terrestre » et l'Esprit Saint une nourriture céleste.

Tout comme pour les petites miniatures précédentes, rares sont les occurrences dans les livres d'heures concernant cette scène. Le thème est plutôt destiné à décorer les exemplaires du *Speculum humanae salvationis*. Toutefois, deux occurrences du thème ont été relevées dans deux livres d'heures produits à Utrecht au cours des années 1440. Dans le premier livre, le *Breviaire d'Egmont* (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. 87, fol. 253 r.), le thème est figuré en marge et accompagne les péripécies de saint Luc (fig. 127). Dans le deuxième, il s'agit d'une grande enluminure qui accompagne les heures du Saint-Sacrement du jeudi au sein du *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (fig. 128). Dans aucune des trois œuvres, le thème n'est associé au même texte, ce qui pourrait signifier que la présence de cette iconographie résulte d'une demande particulière du commanditaire. Il pourrait également s'agir d'un thème exploité régionalement, vu la proximité de provenance des trois œuvres (Bruges et Utrecht). Toutefois, il faudrait trouver d'autres témoins de ce type iconographique pour appuyer cette hypothèse.

4.1.15. Fol. 38 r.

La grande miniature représentée sur ce folio accompagne les messes de la Vierge. Le sujet naturellement associé à ce texte est une représentation d'une *Vierge à l'enfant entourée d'anges* (fig. 36).

L'espace dans lequel se situe l'action est carrelé de dalles noires et dorées. La pièce rappelle le chœur d'une église, avec un mur de pierres de couleur rouge, courbé en arc de cercle. L'élévation est percée de fenêtres cintrées et vitrées. Des colonnettes vertes sont adossées au mur, soutenant le départ des voûtes complexes du plafond. Malgré les détériorations de la peinture, des petites étoiles sont visibles dans les quartiers des voûtes.

La Vierge couronnée trône sous un dais, au centre de la composition. Elle tient dans la main droite un fruit, probablement une pomme qui, associée à la Vierge, évoque le rachat du péché originel d'Ève.¹³⁵ Le Christ est maintenu par le bras gauche de sa mère. L'enfant tend le

¹³⁵ GAIDOZ, Henri, « La Réquisition d'amour et le symbolisme de la pomme », dans *École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques*, Annuaire 1902, 1901, p. 22.

bras vers un ange, situé à gauche de la composition. La créature tend au Christ un calice, symbole eucharistique directement associé aux paroles du Christ dans l'Évangile de Luc : « Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang qui va être versé pour vous » (Luc, 22 : 20).¹³⁶ Un groupe de trois autres anges est situé à droite de la composition. Deux d'entre eux tiennent un livre et chantent son contenu.

Cette représentation de la Vierge est extrêmement courante dans les livres d'heures du XV^e siècle. Cette iconographie connaît de nombreuses variantes et est associée à des textes directement liés à la Vierge, comme les Quinze joies de la Vierge (New-York, The Morgan and Piepront Library, Ms. 78, fol. 164 v.) ou des antiennes lui étant adressées (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 186, fol. 278 v.) (fig. 129 et fig.130). Dans le cas du Ms. Wittert 17, cette miniature accompagne une messe destinée à la Vierge.

4.1.16. Fol. 43 r.

4.1.16.1. Grande enluminure

Cette grande enluminure signale le début des péripécies présents dans ce livre d'heures. Cette section s'ouvre sur des extraits de l'*Évangile* selon saint Jean, ce qui justifie la présence du saint dans cette miniature (fig. 40).

La scène se déroule dans le coin une pièce au sol dallé de carreaux de teinte verte, encadrée de murs bruns. Dans le panneau du fond, une alcôve avec des rebords permettant de s'asseoir est aménagée. Elle est percée d'une fenêtre à meneaux donnant sur un paysage maritime. Le renforcement est encadré de deux colonnettes vertes. Le cadrage serré de la miniature ne permet pas de distinguer le plafond.

Saint Jean est placé à gauche de l'image, sous un dais bleu foncé à motifs dorés. Il est assis sur un trône en bois. Le saint est en train d'écrire, penché sur un écritoire. La pièce est parsemée de petits détails. À droite de l'image, un aigle, symbole du tétramorphe de Jean, tient un phylactère dans le bec, sur lequel il est inscrit : « Sanctus Iohannes evangelius ». Noter que le s a été gratté.

Les péripécies sont une partie importante dans un livre d'heures. La représentation de saint Jean en pleine rédaction est un thème courant comprenant deux variantes iconographiques distinctes au cours du XV^e siècle. La première (Boulogne-Sur-Mer, Bibliothèque municipale

¹³⁶ THÉREL, Marie-Louise, *L'origine du thème de la « Synagogue répudiée »*, dans *Scriptorium*, t. 25, n° 2, 1971, p. 286.

0089, fol. 70 r.), la plus fréquente, montre saint Jean écrivant en plein nature au beau milieu de l'île de Patmos (fig. 131).¹³⁷ L'iconographie a été très populaire durant le XV^e siècle, surtout dans les livres d'heures et notamment dans les Flandres.

La deuxième reprend le modèle de *saint Jean dans son atelier avec son symbole*. Il s'agit d'un motif iconographique ancien que l'on retrouvait déjà dans certaines Bibles du XIII^e siècle (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 0021, fol 191 r.) (fig. 132). Au début du XV^e siècle, cette représentation apparaît beaucoup dans le milieu parisien. On remarquera le soin apporté à la décoration de l'atelier de l'évangéliste, comme en témoigne les *Heures Mazarine* (Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 469, fol. 5 r.), datées des environs de la première décennie du XV^e siècle (fig. 133).

L'iconographie la plus répandue dans les livres d'heures brugeois du XV^e siècle est celle de saint Jean à Patmos. Le Ms. Wittert 17 fait exception à ce schéma, en représentant une iconographie plus rare. Un autre exemple de *Saint Jean dans son atelier avec son symbole* (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 173, fol. 7v.) provenant du milieu brugeois peut être signalé. On remarquera toutefois que le saint taille sa plume, il n'écrit pas. De même, le fond de la composition est ici rendu à l'aide d'un parapet et d'un fond rouge tapissé de rinceaux dorés (fig. 134). Le peu de témoins iconographiques de *saint Jean dans son atelier avec son symbole* dans les Flandres indique que la composition provient probablement du milieu parisien.

4.1.17. Fol. 47 r.

4.1.17.1. Grande enluminure

L'illustration du folio accompagne le *O Interemata*, prière, comme précisé précédemment, adressée à la Vierge. C'est tout naturellement que la miniature placée en vis-à-vis du texte représente la Vierge, soutenant le Christ dans une *Pietà* ou *Déploration* (fig. 48). Le groupe est accompagné par saint Jean, priant à genoux à la droite de la Vierge. Les personnages sont installés au pied de la croix ayant servi au martyr du Christ, dans une grande plaine herbue, limitée à l'arrière-plan par des collines et un fond rouge tapissé de rinceaux dorés.

Le thème des *Pietà*, ou *Vierge de pitié* dans le domaine francophone, apparaît à l'origine au cours du XIII^e siècle dans le milieu germanique et se diffuse dans les Flandres et la France

¹³⁷ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 55.

à partir du XIV^e siècle. Cette iconographie connaît un développement important aux XV^e et XVI^e siècles, notamment à cause des épidémies de peste et de la guerre de Cent Ans.¹³⁸ Le thème est souvent confondu avec celui de la *Déposition du Christ* qui diffère uniquement de par la présence de personnages secondaires, relatifs à cette scène (Joseph d'Arimathie et Nicodème).

La popularité de ce thème est autant attestée en sculpture qu'en peinture et de nombreux exemples au sein des livres d'heures sont disponibles, comme le montre le fol. 113 r. du Ms. W. 220 (Baltimore, The Walters Art Museum) (fig. 135).

4.1.18. Fol. 52 r.

4.1.18.1. Grande enluminure

La présente miniature signale le début des *Heures de la Vierge* qui, pour rappel, constituent le noyau central de la composition des livres d'Heures. Cette section textuelle importante s'étend, dans le cas du Ms. Wittert 17, entre les fol. 52 r. et 103 v.

Le début des huit heures canoniales qui constituent cet office est la plupart du temps signalé par un ornement : au minimum une lettre ornée et, au maximum, comme c'est le cas dans cette œuvre, une grande enluminure et une miniature dans la marge de queue. Bien que des variantes en fonction de la période ou de la région puissent exister, les sujets représentés à chaque heure restent iconographiquement stables.¹³⁹ C'est également le cas dans cette œuvre, autant pour les grandes enluminures que pour les plus petites associées à cette section textuelle. Les grandes illustrations correspondent au cycle de l'*Enfance du Christ*, tandis que les plus petites sont associées au cycle de la *Passion*.

L'Office de la Vierge s'ouvre sur l'heure des Matines, à laquelle est donc associée une représentation de l'*Annonciation* (fig. 52). La composition de cette scène est relativement classique et trouve des échos dans d'autres livres d'heures, comme le Ms. 0179 (Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 0179, fol. 33 v.) et le livre d'heures à l'usage de Rome provenant d'une collection privée. Ils datent tous les deux du second quart du 15^e s (fig. 136 et fig. 137).

La Vierge est représentée à droite de la composition, à genoux, surprise durant sa lecture par l'ange Gabriel surgissant de la gauche. Il s'agit d'une représentation de ce thème d'inspiration tout à fait occidentale, puisque les figurations byzantines du thème placent la

¹³⁸ FORSYTH, William H., *The Pietà in french Late Gothic Sculpture. Regional Variations*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 17.

¹³⁹ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 19.

Vierge en pleine réalisation de travaux manuels.¹⁴⁰ Les deux personnages sont séparés, à l'avant-plan, par un lys, symbole de virginité.

Dans sa main gauche, l'ange brandit un phylactère, reprenant, comme au fol. 11 r., l'inscription « Ave gracia plena dominus tecum ». Un second phylactère encadre la figure de la Vierge, ce qui n'est pas le cas dans les deux autres œuvres. L'inscription indique, cette fois-ci, « Ecce ancilla domini fiat michi secundum verbum tuum », phrase également tirée du début de l'Évangile selon saint Luc.¹⁴¹ Concernant les écritures de ces deux phylactères, il est intéressant de relever que leur graphie est indépendante de celle qui est employée pour rédiger le texte sous l'enluminure. Le tracé de la lettre « a » est significatif à cet égard. On remarquera également la présence du point au sommet du « i », absent dans le texte des Heures.

Dans le coin supérieur gauche de l'image, la présence de Dieu le Père est également remarquable. Il est représenté en buste, comme un homme âgé, envoyant l'Esprit Saint sous forme de colombe à la Vierge. Ce détail est également présent dans les deux enluminures de comparaison, bien que Dieu y soit figuré intégralement en bleu foncé.

4.1.18.2. *Miniature marginale*

Cette miniature marque le début d'un cycle de petites illustrations qui accompagnent traditionnellement les *Heures de la Vierge*. Si les grandes compositions appartenaient au cycle de « l'enfance » du Christ, c'est la Passion qui est mise à l'honneur dans cette série de compositions. De plus en plus rare dans le milieu français entre les XIV^e et XV^e siècles, ce cycle reste toutefois populaire dans les milieux anglais et en Flandre, comme en témoigne le Ms. W. 173 (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 173, fol. 26 r.) (fig. 138).¹⁴² Il en est ainsi avec le thème de l'*Agonie du Christ* qui accompagne les Matines de ces heures.¹⁴³

Cette scène représente le Christ au Jardin des Oliviers avant son arrestation, en compagnie des apôtres (fig. 53). Les mains du Christ, jointes en signe d'imploration, sont dirigées vers Dieu, qui est la plupart du temps matérialisé dans le coin supérieur de l'image.¹⁴⁴ Fait particulier dans ce cas, Dieu le Père n'est pas physiquement présent dans l'image.

¹⁴⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. II : Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 180.

¹⁴¹ Luc 1: 38.

¹⁴² WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 66.

¹⁴³ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁴ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 428.

4.1.19. Fol. 67 r.

4.1.19.1. Grande enluminure

L'heure des Laudes est quant à elle associée à la *Visitation* (fig. 56). Cet épisode met en scène la rencontre entre la Vierge, à gauche, et sa cousine Élisabeth, représentée à droite. Les deux femmes se touchent mutuellement le ventre. Ce geste permet d'expliquer que les deux femmes sont toutes les deux enceintes, l'une du Christ et l'autre de saint Jean le Baptiste.¹⁴⁵

Le décor dans lequel se déroule la scène est champêtre. Il s'agit d'une plaine herbue, garnie de groupes d'arbres et d'un rocher à l'avant-plan droit de l'image. L'espace est limité à l'arrière-plan par deux monts au sommet arrondi. Derrière ce défilé rocheux se dessinent les contreforts d'une ville médiévale, caractérisée par une muraille d'enceinte crénelée, les tours d'un château et les deux façades pignons de maisons. Une telle représentation pourrait-elle constituer un élément de datation probant ? La réponse semble être non. Comme le souligne le chercheur en histoire médiévale Nicolas Adam dans son mémoire sur l'iconographie médiévale du château dans les manuscrits épiques des XIV^e et XV^e siècles, si les enlumineurs prennent des repères architecturaux réels dans la conception de la composition de leur château, une part importante de la réalisation de ceux-ci est laissée à l'imagination du peintre.¹⁴⁶ La ville, au même titre que les arbres et les monts, sert d'élément de contexte à l'action. Il ne faudrait donc pas y voir une représentation réaliste de la part de l'enlumineur. On notera, toutefois, la représentation réaliste de ces châteaux dans les *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65), qui est établie dans un contexte de commande dans lequel le commanditaire est particulièrement aisé (fig. 139).¹⁴⁷

4.1.19.2. Miniature marginale

L'Arrestation du Christ et *l'Essorillage de Malchus* sont à la fois représentés dans un décor sommaire. Dans cette deuxième scène, saint Pierre tranche l'oreille de Malchus, un serviteur de Caïphe, chargé d'arrêter Jésus-Christ (fig. 57).

Cette enluminure accompagne l'heure des Laudes. Faisant partie d'un cycle classique des miniatures présentes dans les livres d'heures, il existe nombre de représentations de cet

¹⁴⁵ Luc 1 : 39-45.

¹⁴⁶ ADAM, Nicolas, *L'iconographie médiévale du château dans les manuscrits épiques des XIV^e et XV^e siècles, entre Paris et Lille. Approche culturelle et symbolique*, mémoire de master en histoire, Université d'Evry Val d'Essonne, 2014, p. 108-109.

¹⁴⁷ BOVE, Boris, *Très riches heures du duc de Berry, 1410*, posté sur MÉNESTREL, posté le 25 janvier 2013, disponible sur <http://www.menestrel.fr/?Tres-riches-heures-du-duc-de-Berry-1410>, consulté le 2 juillet 2020.

épisode. La manière de figurer cette scène ne varie pas beaucoup d'une scène à l'autre, si ce n'est dans le cas des postures de saint Pierre et Malchus (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 0089, fol. 13 r.) (fig. 140).

4.1.20. Fol. 76 r.

4.1.20.1. *Grande enluminure*

Aux Primes des Heures de la Vierge est traditionnellement associée une *Nativité*.

Dans cette enluminure, la Vierge et saint Joseph sont représentés agenouillés, les mains jointes en prière autour du Christ-enfant, posé à même le sol tapissé d'herbe (fig. 59). À droite de la composition, derrière la Vierge, on retrouve l'étable dans laquelle la Vierge a accouché de l'enfant. Une couche y est d'ailleurs installée. Au pied des clayonnages qui servent de palissades à l'étable, un ange prie. Deux personnages, curieux de la scène, passent la tête par-dessus les clayonnages. Depuis le ciel, Dieu envoie une colombe symbolisant l'Esprit-Saint sur l'enfant.

Les Heures de la Vierge étant, comme on l'a vu dans le second chapitre, un noyau du livre d'heures, le thème de la *Nativité* est largement répandu dans ce type d'œuvre. La manière de représenter la scène garde des codes communs d'une œuvre à l'autre mais certains détails peuvent varier. On peut, par exemple, avoir la présence d'une des sages-femmes dans la composition (Walters Ms. 211), ou encore trouver le Christ allongé sur la couche dans l'étable (Walters 721) (fig. 141 et fig. 142). La composition du Ms. Wittert 17 puise une grande partie de son inspiration dans la miniature de la *Nativité* des *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 44 v.). La disposition des parents du Christ en prière, la présence d'anges et de protagonistes épiant la scène derrière le clayonnage sont des indices probants de cette hypothèse (fig. 143).

4.1.20.2. *Miniature marginale*

La partie inférieure de cette miniature est considérablement abîmée. En effet, la peinture a totalement été effacée sur le premier cinquième de l'image. D'autres lacunes plus ponctuelles entachent quelque peu la lecture de l'image. Toutefois, la composition globale reste tout à fait lisible. Poursuivant le cycle de la *Passion*, cette scène fait suite à l'arrestation du Christ, puisqu'elle représente *le Christ devant Pilate* (fig. 60).¹⁴⁸

¹⁴⁸ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 19.

Bien que l'image soit de petite dimension, elle reprend les éléments essentiels de la composition classique de ce thème : les soldats maintenant le Christ face à Pilate trônant, vêtu d'un couvre-chef caractéristique de la représentation de son pouvoir. Le nombre de soldats ainsi que le décor de la scène peuvent varier et présenter plus ou moins d'expressivité, de réalisme ou de détail. La composition du *Ms. Wittert 17* est, à ce sujet, relativement simple. Néanmoins, elle trouve un écho dans un manuscrit brugeois daté du second quart du XV^e siècle, le *Ms. 0089*, (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale), déjà cité à plusieurs reprises (fig. 144). Ce livre d'heures présente une composition enluminée d'une demi-page, qui reprend une organisation de l'image et un décor, identiques à ceux du fol. 76 r.

4.1.21. Fol. 80 r.

4.1.21.1. Grande enluminure

L'illustration de ce folio accompagne le début de l'heure de Tierce. Celle-ci représente *l'Annonce aux bergers*, épisode relaté dans l'Évangile selon saint Luc (fig. 64).¹⁴⁹ Un ange apparaît à un groupe de bergers pour leur annoncer la naissance du Christ. À la suite de cette apparition, ceux-ci font route vers Bethléem pour se rendre compte du miracle et adorer l'enfant.

La scène présente trois bergers évoluant dans un paysage fait de plaines herbues et de collines parsemées d'arbres à l'arrière-plan. Ces hommes sont identifiables comme tels grâce à la présence d'agneaux, ou de moutons, qui paissent autour d'eux, et grâce à leur bâton caractéristique : la houlette. Chacun des trois protagonistes a une attitude distincte : l'un dort, accoudé à un rocher ; l'autre, dos au lecteur, est accroupi face au troisième qui se tient debout et à qui s'adresse l'ange annonciateur émergeant du ciel.

Il est intéressant de remarquer l'attitude calme des bergers face à l'apparition de l'ange, et notamment le motif du berger dormant qui, après comparaison avec d'autres œuvres, semble plutôt rare.¹⁵⁰ Cependant, ce thème est un prétexte idéal pour offrir des compositions originales.¹⁵¹ Dans le *Ms. W. 240*, les bergers et une bergère dansent en cercle à l'annonce de l'ange (Baltimore, The Walters Art Museum, *Ms. W. 240*, fol. 198 v.) (fig. 145). Dans le *Ms.*

¹⁴⁹ Luc 2 : 8-14.

¹⁵⁰ Comparaison effectuée avec un échantillon de base de données restreint (Corsair, Gallica et Balat) mais offrant un nombre important de supports de comparaison (toute l'iconographie reprenant les termes « Annonce aux bergers » ou « annunciation to the shepherds » pour des items datés dans ces bases entre 1400 et 1500).

¹⁵¹ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 61.

W. 721 (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 721, 173 v.), les trois bergers ont une attitude plus empreinte de surprise et ils discutent avec l'ange (fig. 146).

4.1.21.2. *Miniature marginale*

La scène représente de la *Flagellation du Christ*, conformément au cycle de la *Passion* (fig. 65). Cette scène accompagne le début de l'heure de Tierce dans les *Heures de la Vierge*.¹⁵²

Encore une fois, cette représentation trouve de nombreux échos dans les manuscrits du XV^e siècle mais la simplicité compositionnelle de la scène rappelle celle du fol. 21 v. du Ms. 0089 (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale) et aussi celle du fol. 47 r. du Ms. W. 173 (Baltimore, Walters Art Museum), œuvre également datée du second quart du XV^e siècle et identifiée comme provenant de Bruges (fig. 147 et fig. 148). D'autres œuvres, de provenance brugeoise et datées de la même époque, partagent cette caractéristique.

4.1.22. Fol. 84 r.

4.1.22.1. *Grande enluminure*

L'heure de Sexte est associée à l'*Adoration des Mages*. Tout comme la *Nativité* du fol. 76 r., la scène prend place à l'orée de l'étable où la Vierge donne naissance au Christ (fig. 68).

D'un point de vue iconographique, la représentation est classique. La Vierge, assise sur sa couche, est représentée comme une Vierge en majesté. Le Christ sur ses genoux tend les mains vers le ciboire ouvert et rempli d'or que lui tend Melchior, le plus âgé des trois Mages, agenouillé face à lui. C'est le seul des trois rois ne portant pas de couronne sur la tête. Son attribut gît en effet à l'avant-plan de l'image entre le roi et l'enfant. Les deux autres mages se détachent à l'arrière-plan, debout. À gauche de l'étable, légèrement en retrait, se tient Balthazar, le mage d'âge mûr, tenant un ciboire. Le dernier des Mages, situé à droite de Balthazar, est Gaspard. Il est identifié comme étant le plus jeune des trois, en témoigne son visage imberbe et ses cheveux courts. Il tient une sphère dorée, récipient destiné à contenir l'encens qu'il apporte au titre d'offrande. Son costume mérite une attention particulière. Gaspard est en effet vêtu d'un pourpoint rehaussé probablement de fourrure, de hauts-de-chausses collants et de poulaines. Ce costume emprunte ses attributs à la mode de la noblesse du XV^e siècle.¹⁵³

¹⁵² AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵³ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. II : *Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 240-241.

Une composition semblable peut être localisée au fol. 31 r. du Ms. Lat. 132, conservé à la Houghton Library (Harvard, Houghton Library, Ms. Lat. 132) (fig. 149).

Le fait que les trois Mages aient la peau blanche donne également une indication temporelle quant à la création de l'image. En effet, chaque roi mage représente l'un des trois continents connus jusqu'à la découverte de l'Amérique : l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Si l'origine ethnique du mage asiatique n'influe pas sur la manière de le représenter, ce n'est pas le cas du mage africain. En effet, après quelques timides exemples au XV^e siècle, la représentation de ce mage avec une carnation foncée se répand massivement à partir du XVI^e siècle.¹⁵⁴ Dans le cas de l'enluminure qui nous concerne, tous les mages présentent une carnation claire, ce qui permet de dater cette œuvre avant le XVI^e siècle.

4.1.22.2. *Miniature marginale*

Si la peinture de la miniature présente au fol. 84 r. est abîmée (lacunes, traces de couleur sombre), la scène représentée reste néanmoins tout à fait lisible. Cette image représente le *Portement de croix* qui, dans la lignée des précédentes enluminures marginales, accompagne le début de l'heure de Sexte (fig. 69).

La composition est relativement simple. Elle reprend les personnages principaux présents durant cette scène : le Christ soutenant la croix, la Vierge et saint Jean, derrière le Christ ; ainsi qu'un soldat tirant probablement le Christ grâce à une corde autour de sa taille. Cette composition est très répandue dans les livres d'heures brugeois de la première moitié du XV^e siècle, comme en témoigne le fol. 51 r. du Ms. W. 173 (Baltimore, Walters Art Museum), ou le fol. 86 v. du Harley 2846 (British Library, Londres, Harley 2846) (fig. 150 et fig. 151). Il est intéressant de relever que cette composition se retrouve aussi dans livre d'heures parisien du premier quart du XV^e siècle, attribué au maître de Bedford (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 547) (fig. 152).

4.1.23. Fol. 88 r.

4.1.23.1. *Grande enluminure*

Le thème de la *Présentation au Temple* est associé à l'heure de None. Le moment représenté au fol. 88 r. est la rencontre au temple entre le Christ, ses parents, ainsi que Syméon, personnage biblique qui ne pouvait mourir avant d'avoir vu le Messie (fig. 72).

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 236-240.

Syméon, la Vierge et le Christ sont représentés à l'avant-plan. La sainte présente son enfant, debout sur un autel, au vieil homme qui l'accueille dans ses bras recouverts d'une étoffe blanche. La posture de l'enfant sur l'autel manifeste la préfigure du sacrifice du Christ.¹⁵⁵ Derrière l'autel, cinq personnages sont alignés. Quatre hommes aux attitudes variées discutent et observent la scène. Ils sont vêtus de riches habits et couvre-chefs. L'homme au centre de la composition est probablement Joseph, identifiable comme tel en comparaison des fol. 76 r. et 99 r., où il arbore la même barbe grise séparée en deux mais dans lesquels il est habillé de manière moins fastueuse. L'homme dépose sur l'autel un calice dans lequel on distingue deux oiseaux qui figurent les deux tourterelles offertes en rachat de l'enfant dévoué à Dieu.¹⁵⁶ Le cinquième personnage est la prophétesse Anne ayant la particularité de tenir un cierge. Ce détail s'explique par le fait que sur la fête de la *Présentation au Temple*, d'origine juive, s'est greffée la tradition catholique de la *Chandeleur*, fête de la bénédiction des cierges, matérialisée par une procession avec ses luminaires. Ce thème peut être également représenté de manière individuelle. Il montre alors la Vierge et ses suivantes, cheminant en tenant cierge.¹⁵⁷

Des variantes dans la manière de représenter le thème existent, notamment celle du fol. 57 v. du Ms. M. 19 (New-York, The Morgan and Pierpont Library), la Vierge tend l'enfant à Syméon derrière l'autel (fig. 153).

Le fol. 12 r. du Ms. M.168 (New-York, The Morgan and Pierpont Library) reprend quant à lui une composition d'images en tous points similaire à celle du Ms. Wittert 17 (fig. 154). Les deux images s'inspirent de la même composition. Il se peut également que l'une ait servi de modèle à l'autre.

4.1.23.2. *Miniature marginale*

Le thème de cette petite miniature, tout comme celui de la scène précédente est facilement identifiable. En effet, il s'agit d'une *Crucifixion* (fig. 73).

La composition de la scène est classique. Du côté gauche de la croix, saint Jean soutient la Vierge en pâmoison devant la croix. Du côté droit sont rassemblés trois personnages vêtus de riches tenues. Un soldat tient un bouclier d'or et tous les trois regardent la mort du Christ.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 263.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 262.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 262-264

Ce type de personnages est défini par Louis Réau comme étant des *Indifférents*, des personnages placés pour agrémenter la composition en tant que simples spectateurs.¹⁵⁸

L'un des trois hommes, vêtu d'un pourpoint et d'une coiffe caractéristiques, pointe du doigt le défunt. Fait intéressant, cette composition de trois personnages se retrouve également dans un autre livre d'heures (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 721, fol. 86 v.), d'origine probablement brugeoise, daté aux alentours du milieu du XV^e siècle (fig. 155). On remarquera la ressemblance particulièrement forte entre les deux boucliers dorés.

4.1.24. Fol. 92 r.

4.1.24.1. Grande enluminure

Les Vêpres sont illustrées par le *Massacre des Innocents* (fig. 76). Cet épisode, raconté dans l'Évangile selon Matthieu, fait suite à l'envoi par Hérode des Rois-Mages auprès du Christ afin de connaître sa position et d'éliminer celui qui est annoncé comme étant le « Roi des Juifs ». Furieux de la trahison des Mages qui avertissent la sainte famille du danger, Hérode demande alors le massacre de tous les nouveau-nés mâles de son territoire pour éradiquer avec certitude le Christ.¹⁵⁹

L'enluminure représente Hérode trônant avec une épée à la main. Il fait face à une femme qui tient son enfant blessé dans les bras. Derrière eux, un soldat brandit une épée, prêt à frapper à nouveau l'enfant blessé.

Ce thème a connu un développement littéraire et théâtral important, notamment aux travers des nombreux *Mystères*, insistant sur le drame et l'horreur du récit.¹⁶⁰ Ce développement s'est également traduit en images et a permis la création d'un nombre important de variantes. La mise en scène de cette image n'est cependant pas un *unicum*. Le fol. 70 v. du Ms. 0050 (Besançon, bibliothèque municipale), le fol. 57 v. d'un livre d'heures à l'usage de Rome (abbaye de Maredret) et Les *Heures de Willem Montfort* traduisent un type de composition semblable à celle du Ms. *Wittert 17* (fig. 156, fig. 157 et fig. 158). Il est important de souligner que les trois compositions sont issues de manuscrits identifiés comme provenant de Bruges et sont datés dans une fourchette temporelle entre le second quart et le milieu du XV^e siècle.

¹⁵⁸ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 501.

¹⁵⁹ Mt. 2 : 12-18.

¹⁶⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. II : Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 267-268.

4.1.24.2. *Miniature marginale*

Cette scène représente la *Descente de la croix* et introduit les Vêpres des heures de la Vierge dans le cycle de la *Passion* (fig. 77).¹⁶¹

Le Christ est ici dépendu par Joseph d'Arimathie. Notable fraîchement converti à la parole du Christ, Joseph d'Arimathie fut l'homme qui vint réclamer à Pilate le corps de Jésus-Christ afin de lui offrir sépulture. Les textes précisent qu'il prit la dépouille et l'enroula dans un linceul, ce qui correspond à l'action de l'homme sur la miniature.¹⁶²

En plus de saint Jean soutenant la Vierge défaillante, à gauche de la composition, un dernier personnage anime la scène à droite de la croix. Dos au lecteur, son visage reste invisible. Tout comme Joseph d'Arimathie, il est occupé à détacher la dépouille du Christ. À l'aide d'une grande tenaille, il arrache le clou maintenant la main droite du défunt. Ce personnage n'est pas identifiable mais permet, grâce à son action, de contextualiser la scène représentée.

Tout comme les autres images du cycle de la *Passion*, ce thème est largement répandu. La composition varie légèrement d'une image à l'autre, en termes de nombre de personnages aidant à dépendre le corps (New-York, The Morgan and Pierpont Library, Ms. W. 3, fol. 77 v.) ou de postures (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 246, fol. 25 v.) (fig. 159 et fig. 160). Toutefois, ces deux images partagent, avec la composition du Ms. Wittert 17, le personnage de l'homme à la tenaille.

4.1.25. Fol. 99 r.

4.1.25.1. *Grande enluminure*

La Fuite en Égypte est ici représentée (fig. 80). Cet épisode évoque la fuite de la sainte Famille vers l'Égypte pour échapper au massacre d'Hérode.¹⁶³ Cet épisode est associé dans les *Heures de la Vierge* à l'heure des Complies et clôture ainsi ce cycle.

L'épisode est représenté de manière simple et traditionnelle. Il se déroule dans un décor de plaines et de collines boisées, masquant au loin les contreforts d'une ville. Les trois protagonistes de la scène cheminent sur un chemin de terre battue soigné dans la réalisation, puisque des cailloux et des aspérités y sont visibles. La Vierge est assise en amazone sur un âne

¹⁶¹ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶² Jean 2 : 38-40.

¹⁶³ Mt 2 : 13-15.

et serre son enfant contre elle, dans un geste tendre. Saint Joseph guide l'âne maintenu par une bride et tourne la tête pour regarder la mère et l'enfant.

La manière de représenter ce thème est classique et trouve des échos dans le milieu flandrien, comme au fol. 65 r. du Ms. 0089 (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale), ou au fol. 84 v. du Ms. W. 246 (Baltimore, The Walters Art Museum) (fig. 161 et fig. 162). On remarquera la ressemblance compositionnelle qui laisse penser que les trois images sont issues d'un même modèle iconographique.

4.1.25.2. *Miniature marginale*

La petite enluminure du fol. 99 r. représente la *Mise au Tombeau de Jésus-Christ*, représentation également associée aux Complies (fig. 81).¹⁶⁴

Derrière le sarcophage servant à accueillir la dépouille du Christ, cinq personnages se massent pour placer le corps dans le tombeau. Les deux personnages tenant respectivement la tête et les pieds du Christ sont Joseph d'Arimathie et Nicodème. À droite de Joseph d'Arimathie se tient l'une des saintes femmes, peut-être Marie-Madeleine. Malgré son voile, cette sainte femme se différencie du personnage de la Vierge, placée à droite de celle-ci, grâce à la couleur de ses vêtements. La Vierge est vêtue du bleu caractéristique qui lui est associé.¹⁶⁵ De plus, elle effectue un geste de tendresse qui lui est propre en embrassant les mains de son fils. Derrière elle se tient saint Jean.

La représentation est simple et classique. Le thème est rarement représenté à l'échelle d'une petite miniature. Dans le milieu flamand, le personnage de Marie-Madeleine semble rare pour la première moitié du XV^e siècle. En témoignent deux enluminures brugeoises de la première moitié du XV^e siècle (Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 0151, fol. 51 v. ; British Library, Londres, Harley 2846, fol. 98 v.) (fig. 163 et fig. 164).

4.1.26. Fol. 104 r.

4.1.26.1. *Grande enluminure*

Cette miniature accompagne un office complémentaire aux *Heures de la Vierge*. Il s'agit d'un office adressé à la Vierge, variante du *Petit office de la Vierge*, qui se lit en période de

¹⁶⁴ AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁵ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. II : Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 523.

l'Avent durant les Vêpres.¹⁶⁶ Comme dit précédemment, cet office est une partie additionnelle au noyau de textes du livre d'heures. L'enluminure associée à cet office représente la *Mort de la Vierge* ou *Dormition* (fig. 84).

La composition simple de l'image du Ms. *Wittert 17* est centrée au tour de la Vierge, allongée sur un large lit. La mère du Christ est probablement déjà morte, car le cierge qu'elle tenait de son vivant lui est déjà ôté par saint Pierre, debout derrière le lit.¹⁶⁷ L'apôtre passe lui-même le luminaire de la main droite à saint Jean. Dans l'autre main, il tient un goupillon destiné à bénir la Vierge. Le reste des apôtres n'est pas identifiable. Ils se tiennent, pour la plupart, alignés aux côtés de saint Pierre et saint Jean. Deux d'entre eux se tiennent à l'avant-plan de l'image, devant le lit, l'un lisant assis face au lecteur et l'autre, en prière, à genoux face à la Vierge. Le cadre serré de l'image n'offre pas de possibilité de développement du décor : un simple sol en terre battue et un fond rouge tapissé de rinceaux d'or limitent l'espace qui ne ressemble pas à une pièce à part entière.

Les miniatures associées à cet office représentent toujours un sujet lié à la Vierge, dont le thème peut varier. On retrouve ainsi *Le couronnement de la Vierge* (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 239, fol.), *La Vierge couronnée bénie par Dieu* (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W.197), ou encore *La Mort de la Vierge*, comme c'est le cas dans cet ouvrage (fig. 165, fig. 166 et fig. 84).

Les ouvrages du XV^e siècle qui contiennent le thème de la *Mort de la Vierge* proviennent principalement de Paris, comme c'est le cas du fol. 72 v. du Ms. 0066 (Chantilly, Musée Condé) ; du fol. 77 v. du Ms. 469 (Paris, Bibliothèque Mazarine) et des Flandres bourguignonnes (Baltimore, The Walters Art Museum, Ms. W. 282, fol. 73 r. ; Philadelphie, Free Library, Lewis E M 5 : 26, feuille volante) (fig. 167, fig. 168, fig. 169 et fig. 170).

Les *Morts de la Vierge* françaises sont principalement associées aux Vêpres ou aux Complies des *heures de la Vierge*, tandis que le peu de cas flamands relevés sont, comme dans le cas du Ms. *Wittert 17*, en lien uniquement avec l'Office de la Vierge de l'Avent.

¹⁶⁶ LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Les offices supplémentaires au propre », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2276>, consulté le 23 mai 2020

¹⁶⁷ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. II : Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 608.

4.1.26.2. *Miniature marginale*

L'enluminure marginale de l'Office de la Vierge de l'Avent représente la *Résurrection du Christ*, thème qui apparaît dans le courant du XI^e siècle (fig. 85). Elle montre, en effet, Jésus-Christ ressuscité enjambant le rebord de son tombeau. Il tient un étendard marqué d'une croix, symbole de son triomphe sur la mort.¹⁶⁸ Autour de lui, les soldats censés garder la dépouille sont endormis.

Faut-il voir une association particulière de cette miniature avec la grande enluminure, qui représente une *Dormition*, et le texte en lui-même ? L'association des deux thèmes reste jusqu'ici unique dans le cadre de cette recherche. On notera que ce thème fait très peu l'objet d'une enluminure de grande dimension et que cette image est rare dans les livres d'heures provenant de Flandres.

4.1.27. Fol. 110 r.

4.1.27.1. *Grande enluminure*

Le fol. 110 r. correspond au début des *sept psaumes de pénitence*. À cet ensemble de psaumes est souvent associé l'image du roi David qui prie et implore pour le pardon de Dieu, suite à son crime commis envers le mari de Bethsabée et à son adultère avec elle. Cette image est d'ailleurs présente dans le *Ms. Wittert 17*, en tant que petite enluminure marginale au bas du fol. 110 r. La grande miniature, quant à elle, représente un jugement dernier, autre thème courant pour la décoration des *sept psaumes de pénitence* (fig. 88).¹⁶⁹

Le paysage de cette enluminure se compose d'une simple étendue herbue, limitée à l'arrière-plan par un fond pourpre décoré de rinceaux dorés. La terre est creusée de fosses rectangulaires desquelles émergent des têtes figurant les défunts destinés au jugement. La Vierge Marie et saint Jean sont représentés à genoux, les mains jointes en prières, de part et d'autre d'un arc doré qui soutient le Christ qui y est assis. Ces deux personnages font figure d'intercesseurs auprès du Christ. Cette scène est appelée *Déisis* et tire son origine de l'art byzantin.¹⁷⁰ Le Christ est représenté trônant, vêtu d'un simple manteau fermé au-dessus de la poitrine et laissant apparaître sa blessure au flanc. Ses bras et mains tendues permettent également de voir les stigmates de ses paumes. Il en va de même pour ses pieds qui reposent

¹⁶⁸ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible*, vol. II : *Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 544.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 285

¹⁷⁰ *Idem*, p. 740.

sur un globe doré. Deux anges intégralement bleus encadrent le Christ et jouent de la trompette. Ce sont des anges buccinateurs, réveillant les morts à l'aide de leurs instruments à vent.¹⁷¹

La résurrection des morts dans le cadre du *Jugement dernier* est un thème qui a connu beaucoup de succès au XIV^e siècle. Son succès s'est estompé au XV^e siècle en France mais on le retrouve encore dans beaucoup d'œuvres flamandes et hollandaises à cette époque.¹⁷² Nombre de variantes existent, avec plus ou moins de détails dans la mise en scène.

Dans le cas présent, la représentation est simple et possède de nombreux équivalents provenant de Flandres, comme le fol. 84 r. du Ms. 0089 (Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale), le fol. 185 v. du Ms. W. 211 (Baltimore, The Walter Art Museum) et le fol. 88 v. du Ms. W. 246 (Baltimore, The Walter Art Museum) (fig. 171, fig. 172 et fig. 173).

4.1.27.2. *Miniature marginale*

Changement de trame narrative au fol. 110 r. En effet, le Christ n'apparaît pas dans cette enluminure puisqu'il s'agit ici du roi David (fig. 89).

Sa présence s'explique par le texte qu'accompagne la miniature. En effet, le folio qui accueille cette peinture signale également le début des Sept Psaumes de Pénitence. Le roi David leur est donc naturellement associé.

Il est figuré en pleine imploration de Dieu, en vue d'éviter à son peuple et lui-même les malheurs divins annoncés par le prophète Nathan.¹⁷³ En raison de la popularité des Psaumes de pénitence, les thèmes iconographiques autour du roi David sont récurrents dans les psautiers, bréviaires et livres d'heures.¹⁷⁴ Toutefois, le thème de David en pénitence reste rare et les compositions de comparaison sont d'origine française.

4.1.28. Fol. 125 r.

4.1.28.1. *Grande enluminure*

L'Office des Morts, texte constitutif important de la genèse du livre d'heures accompagne l'avant-dernière grande enluminure de cette œuvre. L'iconographie de la miniature associée fait naturellement référence à la portée commémorative de ce texte puisque l'image représente un office funéraire (fig. 92).

¹⁷¹ *Idem*, p. 741.

¹⁷² WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 97.

¹⁷³ RÉAU, Louis, *op. cit.*, t. 2 : *Iconographie de la Bible, vol. I : Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, pp. 285-286.

¹⁷⁴ WIECK, Roger S., *op. cit.*, p. 98.

Le décor de l'action évoque celui d'une église : un mur de fond percé de lancettes, séparées par des colonnettes qui s'élèvent sur toute la hauteur du mur ; des bandeaux moulurés et, sur la droite de la composition, le renforcement d'une chapelle dans laquelle est intégré un autel recouvert de tissus colorés. Sept personnages sont représentés. Trois chantres tonsurés qui chantent face à un cercueil recouvert d'un drap de tissu bleu foncé, richement ourlé de motifs dorés. Quatre candélabres entourent le cercueil. De l'autre côté de la bière, dos au spectateur, trois autres personnages sont alignés. Vêtus de noir, le visage invisible, ils constituent les proches du défunt auquel ils rendent hommage. Le personnage le plus à gauche des trois tend une pièce au dernier protagoniste de la composition. Il s'agit d'un vieillard, s'appuyant sur une canne d'une main et faisant la quête en tenant une coupelle dans l'autre main.

Ce thème est très répandu dans les livres d'heures en général (fig. 174). Cependant, la représentation de l'office funéraire n'est pas constante et comporte de nombreuses variantes dans les attitudes, décors et personnages représentés. Certaines enluminures comportent même des détails « dramatiques », voire macabres. C'est le cas du fol. 101 v. du Ms. W. 239 dans une enluminure représentant la famille du défunt autour de son cadavre étendu à même le sol (fig. 175). En parallèle de l'Office des morts lui-même, cet exemple illustre l'intérêt et le rapport à la mort qu'entretiennent les personnes à la fin du Moyen Âge.¹⁷⁵ Dans le cas de cette enluminure, il n'y a pas de scène macabre. C'est le personnage faisant la quête qui constitue le motif original de la composition. La recherche effectuée dans le cadre de ce mémoire n'a, à ce jour, pas encore permis de trouver un motif semblable.

4.1.28.2. *Miniature marginale*

En lien avec la grande enluminure dont on vient de parler, cette scène représente une mise en bière (fig. 93).

Deux personnages portent la bière à l'avant-plan. Derrière eux, un clerc bénit le sépulcre à l'aide d'un goupillon. Un deuxième homme de foi prie à ses côtés. Un proche du défunt, tout de noir vêtu, assiste à la scène aux côtés des clercs.

L'explication de la présence de cette scène est semblable à celle de la grande enluminure. Son iconographie est très répandue en France mais pas dans les Flandres. Tous les exemples de comparaison dans le catalogue sont exclusivement français (fig. 176, fig. 177 et fig. 178). Faut-il voir une influence française dans la composition de cette miniature ?

¹⁷⁵ *Idem*, pp. 124-125.

4.1.29. Fol. 157 r.

4.1.29.1. *Grande enluminure*

Ce tour des grandes enluminures se clôture sur une composition non moins intéressante. À première vue, le sujet ressemble à un *Jugement dernier*, comme au fol. 110 r (fig. 92 et fig. 96). En témoigne l'étendue d'herbe, creusée de fosses desquelles s'échappent des flammes, qui rappellent les trous d'où émergent les âmes lors du *Jugement*. Dans ce cas, les fosses sont vides et les âmes qu'elles contenaient, celles de trois femmes représentées nues, s'élèvent, soulevées dans un drap tenu par deux anges. Les trois figures regardent vers Dieu, représenté en buste en haut de la composition, brandissant les Écritures d'une main et bénissant de l'autre. Il émerge de nuages rouges, et l'espace autour de lui se distingue du reste du fond de la composition.

Suivant les qualifications qui désignent les images de comparaison trouvées sur la plupart des bibliothèques digitales, une telle scène peut être qualifiée de *Montée des âmes vers le Paradis* ou d'*Âmes portées au ciel par deux anges*. Ces deux appellations ont été relevées dans le moteur de recherche *Initiale* et *BAlat*. Cette iconographie peut aussi être parfois désignée sous l'appellation de *Jugement dernier*, à cause de la ressemblance des thèmes. Les désignations varient entre les bases de données et ce, pour une bonne raison : le thème est relativement rare. En effet, jusqu'ici, six occurrences de ce thème ont été relevées, toutes bases confondues : Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 0089 ; Bibliothèque royale, Ms. IV 1113 ; Paris, Musée de Cluny, Ms. Cl. 01246 ; Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 1274 ; Londres, British Library, Harley 2846 ; Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 0179 (fig. 179, fig. 180, fig. 181, fig. 182, fig. 183 et fig. 184)

La composition de ces images sont similaires entre elles et à celle de l'enluminure du Ms. *Wittert 17*, à l'exception du nombre d'âmes transportées, qui varie. Une autre caractéristique majeure lie pratiquement toutes les enluminures de comparaison : leur provenance. En effet, la provenance supposée des œuvres est, dans cinq cas sur six, Bruges. La sixième enluminure, localisée dans le Ms. IV 1113, a été réalisée par Guillebert de Mets, enlumineur originaire de Grammonts.¹⁷⁶ Se pourrait-il que ce type iconographique soit une particularité de la production brugeoise au XV^e siècle ? Si tel est le cas, cette enluminure pourrait constituer un argument supplémentaire en faveur de l'origine brugeoise du Ms. *Wittert 17*.

¹⁷⁶VANWIJNSBERGHE, Dominique et VERROKEN, Erik, *A l'Escu de France. Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à l'époque de Jan van Eyck (1410-1450)* (Scientia artis, 13), Bruxelles, 2017, cat. 13, p. 443-453.

4.1.29.2. *Miniature marginale*

La dernière miniature, localisée au fol. 157, est abîmée mais reste lisible.

En relation avec le thème de la grande enluminure du folio, cette miniature représente un mort sortant de terre, attendant le Jugement Dernier rendu par Dieu. Dieu est visible à mi-corps dans les cieux et porte probablement le Christ, qui est assis dans ses bras (fig. 97).

Les recherches dans le cadre de ce mémoire n'ont pas permis de trouver d'équivalent à cette composition. S'agit-il d'une demande personnelle du commanditaire ?

4.2. Trois petites miniatures à part : le cas des fol. 44 r., 45 r. et 46 r.

Certaines miniatures marginales ne sont pas peintes au sein de la *marginalia* de queue. Trois petites peintures se développent en effet dans la partie inférieure de la *marginalia* de gouttière des fol. 44 r., 45 r. et 46 r (fig. 42). Elles représentent les trois Évangélistes restants, saint Jean étant déjà le sujet de la grande enluminure du fol. 42 r. La présence de ces trois enluminures se justifie par les textes qu'elles accompagnent, puisqu'il s'agit de péripécopes. Chaque enluminure correspond au rédacteur de l'extrait d'Évangile rédigé.

Les trois saints sont représentés en pleine rédaction de leur Évangile et accompagnés de leur symbole du tétramorphe. Bien que l'action des personnages soit semblable, chaque Évangéliste est figuré dans une position distincte pour écrire. Autres distinctions entre eux, leurs physionomies et leurs vêtements.

Au fol. 44 r., c'est donc saint Luc qui est représenté (fig. 44). Il est identifiable grâce au taureau ailé couché à ses pieds. Le saint est représenté de face, assis derrière un bureau en bois. De la main gauche, il consulte un ouvrage posé sur un pupitre. De la main droite, il retranscrit les paroles de ce premier livre sur un second, posé sur son bureau.

Le symbole de l'ange identifie le protagoniste du fol. 45 r. comme étant saint Matthieu (fig. 45). Il émerge derrière un parapet qui traverse l'arrière-plan en diagonale. À l'instar du pupitre au fol. 44 r., un livre est tenu par l'ange et présenté à Matthieu. L'Évangéliste est assis, de biais, sur un trône ouvragé. Sur ses genoux repose une œuvre qu'il rédige à l'aide d'une plume. Tout comme dans l'image précédente, il recopie le texte présenté dans le premier livre.

Le dernier Évangéliste représenté est Marc, dont son attribut, le lion ailé, est couché à ses pieds (fig. 46). Le saint est assis aux trois-quarts dos au lecteur, sur ce qui ressemble à une chaise curule. Il est penché sur un pupitre, sur lequel repose un livre qu'il rédige.

Cette iconographie est courante dans les livres d'heures. Le fait de représenter les compositeurs du texte au début de chacun des extraits est une tradition héritée des pratiques de l'Antiquité classique et perpétuée au Moyen Âge.¹⁷⁷

Souvent, les représentations des Évangélistes sont considérées comme une section propre du livre d'heures et ont, en conséquence, la taille d'une grande enluminure (fig. 185).¹⁷⁸ Ce privilège n'a été accordé qu'à saint Jean dans ce cas.

4.3. *Les marginaliae*

4.3.1. Définition

Les *marginaliae* représentent une partie non-négligeable de la décoration de la page. De manière générale, elles sont formées d'un réseau de fins rinceaux, tracés à l'encre et enroulés sur eux-mêmes (fig. 1). Les tiges de ces entrelacs sont agrémentées de rangées de bourgeons ou de feuilles dorées, semblables à celles des vignes. Chaque extrémité de rinceau est prolongée par une fleur dont la forme et la couleur varient. Aux tiges de ce réseau d'entrelacs végétaux se greffent des branches et d'autres éléments végétaux colorés. Les couleurs employées pour ces détails sont diverses : bleu, rouge, vert, orange, jaune et rose.

Par effet de transparence, les motifs représentés au recto d'un folio sont reproduits au verso. Toutefois, les folii contenant une grande enluminure et/ou une petite enluminure marginale constituent des exceptions à cette règle.

L'analyse de la mise en page de l'œuvre a, plus haut, permis de mettre en évidence plusieurs manières d'agencer les *marginaliae* au sein de l'ouvrage. Pour les folii dévolus au calendrier et aux parties uniquement textuelles, la décoration marginale s'étend aux marges de tête, de queue et de gouttière (fig. 99 et fig. 186). Les folii contenant des enluminures possèdent, quant à eux, des *marginaliae* encadrant ces représentations des quatre côtés. Cette disposition permet une complexification et une multiplication des éléments végétaux.

4.3.2. Les ornements marginaux isolés

Les ornements marginaux autour des pages comportant des enluminures sont habités par quelques éléments de décoration particuliers (hommes, anges, personnages hybrides, animaux). Leur étude mérite une attention particulière.

¹⁷⁷ WIECK, Roger s., *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁸ WIECK, *op. cit.*, pp. 55-57.

4.3.2.1. Des drôleries ?

Parler de « drôleries » pour ces ornements ne me semble pas justifié car la définition de ce type de décoration marginale ne concorde pas tout à fait avec celle des présents éléments. Pour rappel, selon Denis Muzerelle, une drôlerie est une « scène de fantaisie plus ou moins comique, sans rapport avec le texte, incluse dans la décoration ».¹⁷⁹ Or, dans le cadre de cet ouvrage, les éléments marginaux figurés ne représentent pas une scène à proprement parler mais bien des éléments, humains ou animaux, peints hors d'un contexte d'action particulier. De plus, ces éléments ne présentent pas de dimension comique. Il faudrait plutôt parler de rinceaux habités par des figures/effigies.¹⁸⁰

4.3.2.2. Emplacements et variantes

Ces figures sont localisées dans les *marginaliae* des pages comprenant de grandes enluminures. Par ailleurs, l'association rinceaux habités/grandes enluminures n'est pas systématique. Ainsi, les fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21v., 23 r. et 26 r. ne comportent pas de telles figures marginales, bien qu'une grande enluminure y soit peinte sur chacun.

Au sein de la page enluminée, ces figures sont toujours localisées soit dans la *marginalia* de queue, soit dans la *marginalia* de gouttière ou à l'intersection de ces deux *marginaliae*.

Comme évoqué ci-dessus, ces figures marginales présentent des types iconographiques différents. Dans le cadre du Ms. Wittert 17, elles seront classées en cinq catégories, selon les ressemblances typologiques qu'elles peuvent comporter entre elles : les personnages hybrides, les anges, les oiseaux et les mammifères. La cinquième catégorie regroupe trois représentations inclassables, comportant peu ou aucun lien avec les ensembles précédemment cités.

4.3.2.3. Les personnages hybrides

La première catégorie d'ornement concerne des créatures hybrides. La tête et le buste de ces êtres sont humanoïdes, tandis que le reste du corps emprunte sa physionomie à différents types d'animaux ou créatures fantastiques. Ce type de figure se rencontre à trois endroits différents dans l'ouvrage : aux fol. 29 r., 43 r. et 157 r.

¹⁷⁹ IRHT, *Codicologia. Glossaires codicologiques. Drôlerie*, disponible sur http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/512#tr-5023, consulté le 26 mars 2019.

¹⁸⁰ IRHT, *Codicologia. Glossaires codicologiques. Effigie*, disponible sur http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/512#tr-9105, consulté le 26 mars 2019.

Les figures présentes dans les deux premiers *Folii* représentent des créatures en armure. Celle du fol. 29 r., mi-homme, mi-triton/serpent, est présente au centre de la *marginalia* de gouttière (fig. 30). La créature en armure brandit dans sa main gauche une épée, tandis qu'elle se protège avec un bouclier dans la main droite.

Le fol. 43 r. contient deux personnages hybrides, l'un au centre de la *marginalia* de gouttière, l'autre au centre de la *marginalia* de queue. Le personnage de la *marginalia* de gouttière a le faciès d'un homme à la barbe et aux cheveux roux (fig. 41). Il est vêtu d'une cotte qui dévoile la partie inférieure du corps de la créature. L'hybride se campe sur deux pattes brun clair et rouge, semblables à celles d'un félin. Sa croupe sert de support à deux ailes brun clair, ressemblant à celles des chauves-souris. Elle est également munie d'une queue, terminée par un plumeau de poils, rappelant celles des lions. De ses deux mains, il brandit un sabre. L'autre créature, dans la *marginalia* de queue, porte des cheveux courts roux et une barbe courte brune (fig. 42). L'hybride est vêtu d'une armure. Le bas-ventre et les pattes de la créature sont semblables à celles d'un lion. La croupe de la créature est agrémentée de longues plumes, semblables à celles d'un coq. L'hybride brandit un sabre de la main gauche, tandis que la droite maintient un bouclier doré contre son torse. Les deux personnages de cette page semblent se répondre, comme s'ils se battaient à distance.

Le personnage représenté au fol. 157 r. n'est pas un guerrier comme sur les illustrations précédentes (fig. 98). Le faciès humain figuré ici est imberbe. Le personnage a des cheveux blonds mi-longs et est coiffé d'un couvre-chef qui, mêlé aux rinceaux des plantes environnantes, donne au chapeau un aspect de tricorne. La créature est vêtue d'une robe rose serrée à la taille. La partie de la robe reposant sur sa croupe laisse apparaître le revers d'un vêtement, teinté de vert foncé. La partie inférieure de l'hybride, intégralement de couleur rouge-orange, ne fait référence à aucun animal connu. La créature est bipède, s'appuie sur de fines pattes, dont les extrémités rappellent des pieds. Sa croupe est prolongée par des appendices qui évoquent des plumes. La créature se tient debout, tournée aux trois-quarts vers la gauche. Elle souffle dans long instrument à vent qu'elle tient entre ses deux mains.

4.3.2.4. *Les anges*

C'est la catégorie de figure la plus présente dans les *marginaliae*. Les anges sont au nombre de sept, répartis entre les fol. 34 r., 38 r., 47 r., 67 r. et 76 r. Ils sont figurés de manière standardisée. Leurs cheveux blonds sont taillés au niveau de leurs épaules. Les créatures divines sont toutes vêtues de robes. De grandes ailes se déploient également dans leur dos. Visibles

jusqu'au milieu du buste, ces êtres émergent d'une fleur reliée au réseau de rinceaux environnant.

Des variantes se distinguent néanmoins dans la couleur de leurs ailes et de leurs vêtements, ainsi que dans leurs attitudes. L'ange du fol. 34 r., situé au centre de la *marginalia* de gouttière ; ainsi que ceux du fol. 47 r., localisés respectivement au centre de la *marginalia* de gouttière et de la marge de queue, ont les mains jointes ou croisées sur la poitrine dans une attitude de prière (fig. 34, fig. 49 et fig. 50). Au fol. 38 r., les deux anges jouent d'un instrument de musique (fig. 37 et fig. 38). Les deux anges du fol. 47 r. semblent se répondre du regard. Le personnage du fol. 67 r. est situé au centre de la *marginalia* de gouttière (fig. 55). Le dernier ange est localisé au fol. 76 r., également au centre de la marge de gouttière. Il est représenté de face, les bras ballants (fig. 61). La composition générale des marges qui l'accueillent se distingue elle aussi par la présence d'une figure supplémentaire. Il ne s'agit pas d'un autre ange, mais bien d'un petit oiseau brun, pourvu d'une longue queue, évoquant peut-être une colombe (fig. 62). Il est localisé au croisement des *marginaliae* de gouttière et de queue. Cette figure d'oiseau n'est pas un cas unique dans l'œuvre, d'autres volatiles habitent les rinceaux des folii.

4.3.2.5. Les oiseaux

Cinq folii enluminés font état de la représentation de volatiles au sein de l'œuvre : le fol. 52 r., le fol. 80 r., le fol. 88 r., le fol. 99 r. et le fol. 76 r., dont le cas a déjà été évoqué ci-dessus. Outre le fol. 76 r., tous les autres folii accueillant ces figures ne représentent que des oiseaux dans leurs rinceaux habités. Parmi tous ces oiseaux, une espèce de volatile peut clairement être identifiée. Ainsi, aux fol. 52 r. et 80 r., ce sont deux paons mâles qui sont représentés (fig. 54 et fig. 66). Ces deux volatiles sont situés au centre de la *marginalia* de gouttière. Le premier est représenté de face, faisant la roue, tandis que le second est figuré de profil. Les deux oiseaux possèdent la tête et le cou peints en bleu foncé. Dans le cas du fol. 80 r., le poitrail de l'animal est également de cette couleur. Quant au reste de leur corps, il est doré avec une matière semblable à de l'or. L'emploi de ce pigment doré témoigne peut-être de l'importance de ces oiseaux qui symboliquement, sont en lien avec la résurrection et peuvent directement figurer le Christ.¹⁸¹

Les espèces des autres oiseaux ne peuvent pas être identifiées avec certitude. Néanmoins, tout comme l'oiseau du fol. 76 r., certaines caractéristiques peuvent rapprocher ces

¹⁸¹ CHARBONNEAU-LASSAY, L., Le bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ, Paris, 2006, p. 619-620.

représentants de tel ou tel groupe d'oiseaux. Ainsi, au centre la marge de gouttière du fol. 88 r., les deux aigrettes rouges, coiffant la tête peinte en bleu des deux oiseaux qui y sont représentés, rappellent les crêtes et barbillons des coqs (fig. 74). Les grandes et longues plumes, concluant la croupe ocre de ces animaux, ressemblent également à celles des coqs, appelées « grandes faucilles ». L'oiseau représenté au fol. 99 r. demeure, quant à lui, plus mystérieux (fig. 82). Le corps brun du volatile évoque celui d'un petit passereau. Sa croupe se conclut par de longues plumes droites.

4.3.2.6. *Les mammifères*

Deux autres animaux sont localisables dans l'ouvrage, aux fol. 92 r. et 104 r. Ils sont situés dans les *marginaliae* de gouttière de leur folio respectif. Clairement identifiables à une espèce particulière, ils rentrent tous les deux dans la catégorie des mammifères.

L'animal représenté au fol. 92 r. est un chien blanc (fig. 78). Il porte un collier doré autour du cou. Il semble courir sur une étendue d'herbe. Les oreilles pointues et le museau allongé de l'animal rappellent quelque peu celui des races proches de celles du lévrier, largement représentées dans les ouvrages des 14^e et 15^e siècles (fig. 187).

Plus de chien au fol. 104 r., mais un écureuil roux, figuré de profil (fig. 86). Appuyé sur ses pattes postérieures, il flotte au-dessus d'une étendue d'herbe. Les pattes antérieures de l'écureuil semblent, quant à elles, porter un aliment invisible à la bouche de l'animal.

4.3.2.7. *Trois cas à part : le dragon, la plante et l'homme*

Ces trois motifs sont traités à part car, bien qu'ils présentent des liens de classement avec les catégories précédentes, ils ne rentrent pas totalement dans les mêmes dispositions. Ces représentations sont respectivement situées aux fol. 84 r., 110 r. et 125 r.

Au fol. 84 r., au centre de la *marginalia* de gouttière, on repère un animal fantastique (fig. 70). Il est pourvu d'une tête jaune se rapprochant de celle du loup (long museau, oreilles pointues). L'arrière de son crâne est agrémenté d'un appendice évoquant une crête ou un aileron. Le long torse de la créature, jaune sur l'échine et vert sur le poitrail, se complète de quatre courtes pattes et d'une petite queue enroulée sur elle-même. L'animal est figuré de profil. L'aspect longiligne et la couleur verte de l'animal permettent de l'identifier comme un dragon.

Le centre de la *marginalia* de gouttière du fol. 110 r. accueille, quant à elle, non pas une figure animale ou humaine, mais bien une plante (fig. 90). Pourquoi mettre celle-ci en évidence, alors que la décoration des rinceaux se compose principalement de végétaux ? Car, tout comme

dans le cas des figures des fol. 43 r., 157 r., 92 r. et 104 r., la plante prend racine dans une petite étendue d'herbe, ce qui la distingue des autres motifs floraux, ne prenant naissance sur aucun « sol ». Pourvues de tiges feuillues, ces deux fleurs sont garnies de pétales blancs et rouges le long des bords, eux-mêmes crénelés. Ce type de fleur trouve un écho visuel au sein de livres d'heures, dans lesquels il est assimilé à un œillet. En effet, plante figurée et plante réelle comportent toutes deux le même type de pétales : crénelés et rehaussés d'une autre couleur sur les bords. La mise en évidence de cette essence n'est pas anodine dans la tradition chrétienne. D'une part, son nom latin, *carnatio*, évoque l'incarnation du Christ à travers la Vierge Marie. D'autre part, la forme particulière de cette fleur est associée à celle des clous employés pour crucifier le fils de Dieu. Plus largement, l'œillet est considéré comme un symbole christique.¹⁸²

La dernière de ces trois figures, située au centre de la *marginalia* de gouttière du fol. 125 r., représente un homme, visible jusqu'à la taille (fig. 93). Imberbe, il porte un couvre-chef rouge orangé et vert foncé. Il est vêtu d'une robe bleu foncé, ourlée d'or autour du col et décoré de fins motifs floraux également dorés. Figuré de profil, le corps de l'homme. À la manière des anges précédemment évoqués, son buste émerge d'une fleur appartenant au réseau de rinceaux marginal. Son bras et sa main gauche sont croisés sur sa poitrine. La main droite du personnage soutient une corne bleue de laquelle émerge des rinceaux.

4.4. Les bordures peintes autour des enluminures et des textes

4.4.1. Définition et typologie

L'appellation « bordure » désigne les bords peints qui encadrent, en tout ou en partie, les enluminures et le début des textes qui les accompagne. Ces bandes circonscrivent le texte et l'enluminure sur trois côtés : l'enluminure et le texte du côté de la marge de couture, ainsi que de la marge de gouttière ; le texte seul du côté de la marge de queue (fig. 1). Du côté de la marge de couture, la plupart des cadres sont attachés aux extrémités des initiales, créant ainsi une continuité entre la bordure de couture et celle de queue. Cependant, les initiales peintes entre les fol. 11 r. et 26 r. (à l'exception de celles des fol. 11 r., 23 r. et 26 r.) ne sont pas liées aux bordures, ce qui crée une discontinuité entre les bandes. On notera également que le fol. 99 r. échappe à ces deux cas de figure : la bordure y reste continue au niveau de l'initiale mais ne lui est pas reliée.

¹⁸² MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Vanités. Divertir l'œil sans égarer l'esprit*, disponible sur <http://www.musba-bordeaux.fr/sites/musba-bordeaux.fr/files/vanites.pdf>, consulté le 25 mai 2020.

Les bordures sont délimitées par un trait tracé à l'encre noire. La décoration des bandeaux au sein du Ms. Wittert 17 est variée. Elle peut être géométrique, végétale ou combiner les deux.

Les bordures aux décors géométriques sont composées de bandes de couleur alternant entre le bleu et le rouge, séparées par des sections peintes à l'aide d'un pigment doré (fig. 188). Les bandes rouges et bleues sont rehaussées de motifs géométriques et de spirales réalisés à l'aide d'un fin trait blanc. Les parties dorées ne sont pas décorées mais peuvent être creusées par des formes convexes faisant varier leur aspect. Ce type de décor concerne l'ensemble des bandeaux des bordures situés aux fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21 v., 22 v., 23 r. et 26 r. Dans les autres folii, ce décor n'occupe que la bande située du côté de la marge couture.

Le reste des bordures sont décorées de motifs végétaux sur fond d'or (fol. 29 r., 38 r., 76 r., 80 r., 84 r., 88 r., 92 r., 99 r., 104 r. 110 r., 125 r. et 157 r.). Qu'il s'agisse de feuilles ou de fleurs, la majeure partie de ces essences sont reliées entre elles par un réseau de rinceaux plus ou moins complexe selon les cas (fig. 189). Deux bordures font exception à ce schéma. La première, au fol. 34 r. est composée d'une série de deux fleurs, l'une bleue, l'autre rouge et blanche, communiquant par la corolle et la tige (fig. 190). La série se répète de manière régulière sur l'entièreté du pourtour de la bordure. La deuxième, au fol. 67 r., est constituée d'une guirlande de feuilles et de bourgeons rigides (fig. 191).

4.4.2. Un classement des types de bordures ?

Il existe une trop grande variété au sein de ces bordures pour en établir un classement raisonné. Cependant, un groupe se distingue de l'ensemble.

Le seul groupe qu'on puisse établir de manière sûre contient les bordures purement géométriques, évoquées au premier point (pour rappel : fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21 v., 22 v., 23 r. et 26 r.). Leur typologie est constante, même si les motifs peints en blanc au sein des bandes rouges et bleues varient. De plus, on verra plus loin que les initiales situées sur les mêmes folii présentent des similarités entre elles.

4.5. Les grandes initiales sur les pages décorées d'enluminures

4.5.1. Définition et typologie

Elles introduisent, sous ou aux côtés de la réclame, les premières lignes de chaque texte ou office. Ces grandes initiales sont tracées, sur une surface plus ou moins carrée de peinture

dorée. Les lettres sont formées par des aplats de pigments bleu ou rouge, rehaussés de fins motifs tracés à la peinture blanche. Chaque lettre est agrémentée, selon sa forme, d'un décor d'entrelacs de rinceaux où se mêlent fleurs et feuilles.

4.5.2. Un classement plus aisé

Bien que les codes de représentations de ces initiales soient constants tout au long de l'œuvre, il est possible de déceler des groupes typologiques d'initiales distincts.

4.5.2.1. *Les fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21 v., 22 v., 23 r. et 26 r.*

Le premier a été évoqué au point précédent, il regroupe des initiales dont la particularité est de présenter un réseau de rinceaux aux branches épaisses et peu élaborés. Les feuilles accrochées aux rameaux sont bleues et rouges (fig. 192 et 193).

4.5.2.2. *Le fol. 29 r.*

Le fol. 29 r. constitue un changement dans la typologie mais également le seul représentant de sa catégorie. Les rinceaux y sont plus nombreux, fins, ramassés et forment des compositions symétriques.

Les formes des feuilles changent également : leurs terminaisons sont plus fines que dans le premier groupe et l'emploi du pigment vert dans certaines d'entre elles est à signaler. On signalera également l'occurrence d'une forme, qui se retrouve uniquement aussi au fol. 92 r. et qui ressemble à un bourgeon dont des rinceaux jaillissent (fig. 194 et fig. 199).

Une autre constatation concerne particulièrement la lettre qui représentent l'initiale du fol. 29 r. : le « D ». Les extrémités de la lettre sont prolongées par les bordures évoquées plus haut. La transition entre les deux éléments se fait aux travers deux lignes se recourbant fortement. Les « D » du premier groupe (fol. 23 r. et 26 r.) ont également leurs extrémités liées aux bordures mais la transition entre les deux éléments est beaucoup plus discrète qu'au fol. 29 r. (fig. 193 et fig. 194).

4.5.2.3. *Les fol. 34 r., 38 r., 43 r., 47 r. et 52 r.*

Ces miniatures partagent trois caractéristiques avec l'enluminure du fol. 29 r. : la symétrie des rinceaux, l'utilisation de vert au fol. 52 r. et la courbure prononcée de l'extrémité des « D » (fig. 194 et fig. 195). Cependant les couleurs et la forme des feuilles ne sont pas semblables et se rapprochent plus du premier groupe. Pourtant, ces initiales sont à classer à part du premier, à cause de la forme particulière des initiales « I » (fol. 38 r. et 43 r.). Si dans le

groupe les « I » (fol. 14 r., 17 v. et 18 v.) ressemblaient à des « I » classiques, ceux de ce troisième ensemble sont uniquement constitués de rinceaux encadrés sur fond d'or (fig. 192 et fig. 196).

4.5.2.4. *Le fol. 67 r. : à classer à part ?*

On l'a évoqué dans le point concernant la décoration marginale : les fol. 34 r., 38 r., 43 r., 47 r. et 67 r. partagent une ornementation totalement distincte des autres types de *Marginaliae* du Ms. Wittert 17. Pourtant, si on compare les initiales appartenant au groupe précédent avec celle du fol. 67 r., le style diffère largement.

L'initiale du fol. 67 r. partage la même gamme chromatique que celle du troisième ensemble mais l'agencement des rinceaux est différent. Ils ne sont pas symétriques dans ce cas. De plus, les extrémités de la lettre qui est un « D », forment de véritables crochets qui viennent s'imbriquer dans la bordure (fig. 197). Par ailleurs, la bordure est l'une des deux citées précédemment, différant totalement des autres par la typologie.

4.5.2.5. *Les fol. 76 r., 80 r., 84 r., 88 r., 92 r., 99 r., 104 r., 110 r., 125 r. et 157 r.*

Tout comme dans le premier groupe, il s'agit d'un grand ensemble d'initiales cohérentes. Les lettres de cet ensemble sont caractérisées par un réseau particulièrement dense de rinceaux entrelacés symétriquement (fig. 198).

4.6. *Les petites initiales au sein du texte*

La décoration des petites initiales est constante au sein du texte. Elles sont tracées à la peinture dorée, sur des fonds composés d'aplats de pigments bleu ou rouge et rehaussés de fins motifs tracés à la peinture blanche (fig. 200).

4.7. *Conclusion*

L'étude des nombreux décors du Ms. Wittert 17 en apprend beaucoup à son sujet.

Certaines compositions particulièrement rares ont été relevées, comme celle des *Martyrs du mont Ararat* au fol. 14 r.

Les grandes enluminures et des miniatures marginales montrent des similitudes compositionnelles avec des livres d'heures provenant de Flandres mais aussi de Paris. Pour l'exemple flamand, on peut citer la ressemblance quasi parfaite entre la *Présentation au Temple* du Ms. Wittert 17 et celle du 12 r. du Ms. M.168 de la Morgan and Pierpont Library. En ce qui concerne le milieu parisien, la composition de *saint Jean écrivant avec son symbole* semble être une particularité française, là où les autres livres d'heures flamands préfèrent représenter *Saint*

Jean à Patmos. Il est évident que le Ms. Wittert 17 puisent dans ces deux fonds iconographiques pour la réalisation de ces compositions. Ces indices sont intéressants, on le verra plus loin, dans la définition de la provenance des enlumineurs de cette œuvre.

L'étude des marges fournissent, quant à elles, des indices au sujet des personnalités artistiques à l'origine de l'œuvre. En effet, à ce stade de l'étude, on peut au moins définir qu'elles sont deux, voire, trois, à cause de la présence de différentes typologies de rinceaux. La présence ou l'absence, selon les compositions, de motifs marginaux particuliers (hybrides, anges) fait aussi pencher la balance en faveur de cette hypothèse.

5. Caractéristiques stylistiques

5.1. Introduction

5.2. Le classement des grandes enluminures et de certaines miniatures marginales

5.2.1. Objectifs et limites du classement

Le nombre de miniatures contenues dans le Ms. Wittert 17 est important. Pourtant, toutes n'ont pas été produites par la même main. Le constat est flagrant quand on compare la première composition de l'œuvre, au fol. 11 r., avec la dernière au fol. 157 r. (fig. 2 et fig. 96). Au total, la production des grandes enluminures du manuscrit a été attribuée, dans le cadre ce travail, à quatre mains différentes.

L'analyse sera divisée en quatre points, correspondant aux quatre groupes identifiés. Les critères d'analyse des œuvres sont basés sur deux points essentiels : la description des physionomies des personnages selon leur genre (carnations, visages, statures, pilosité), ainsi que l'aspect des drapés.

Les compositions marginales sont trop petites pour faire l'objet d'une analyse aussi complète que dans le cas des grandes enluminures et seront, pour la plupart, rapidement évoquées ici. La majorité des petites miniatures marginales se ressemblent d'un point de vue stylistique. Ainsi, les miniatures des fol. 23 r., 26 r., 29 r., 57 r., 76 r., 80 r., 84 r., 88 r., 92 r., 99 r., 104 r., 110 r., 125 r. et 157 r. partagent des personnages aux physionomies semblables. Les silhouettes, aux traits peu réalistes, sont délimitées par un trait foncé et le drapé des vêtements est traité sommairement : des plis parallèles au tombé rigide.

Toutefois, quatre compositions se distinguent. Trois se situent en marge de gouttière (fol. 44 r., 45 r. et 46 r.). Elles sont plus grandes que leurs homologues de queue et ne représentent qu'un seul personnage, ce qui permet au miniaturiste d'apporter plus de détails dans leur réalisation. La quatrième composition est une miniature peinte dans la marge de queue du fol. 34 r. Plus petite, son style se démarque néanmoins de ceux des autres œuvres en marge de queue.

Il est à noter que les paysages et décors qui contextualisent les personnages ne seront pas pris en compte dans cette étude. Ils seront caractérisés de manière indépendante ; ils sont en effet trop stéréotypés pour être analysés.

5.2.2. Premier groupe

Le premier groupe rassemble les miniatures des fol. 76 r., 80 r., 84 r. 88 r., 92 r., 99 r., 104 r., 110 r., 125 r., 157 r.

Les attitudes des personnages de ces enluminures sont, de manière générale, variées. Certaines enluminures présentent même un sens du détail pittoresque. Les deux personnages passant la tête par-dessus le treillis de l'étable dans la scène de *l'Annonciation* au fol. 76 r., ainsi que les postures variées des bergers, dont l'un des trois apparaît endormi, au fol. 80 r. constituent des exemples intéressants à ce sujet. Cependant, dans les scènes où les personnages sont présents en nombre, aux fol. 88 r. et 104 r., certaines attitudes se répètent de manière stéréotypée. Ce constat est particulièrement flagrant au fol. 104 r. : l'apôtre assis à l'avant-plan à gauche de l'image et celui situé à l'arrière-plan, tout à droite présentent une gestuelle similaire (fig. 84). Ce constat s'applique également au personnage à l'extrême gauche de la miniature du fol. 88 r. On remarquera aussi la ressemblance entre les trois personnages dans la gestion du visage et de la barbe (fig. 72).

Les personnages de cet ensemble sont caractérisés par des carnations très claires. Cette blancheur contraste avec le subtil jeu d'ombres dont le miniaturiste a usé, rendu par touches de peinture grise (fig. 72). Grâce à ces tonalités, les chairs des protagonistes acquièrent du modelé, ce qui n'est pas le cas pour tous les groupes stylistiques de cette œuvre. Par ailleurs, les personnages pourvus d'une barbe font exception en présentant des carnations de visage plus rosées, surtout au niveau des joues (fig. 80.). Au fol. 92 r., la carnation du soldat d'Hérode, bien qu'il soit imberbe, présente le même aspect (fig. 76).

D'un point de vue général, les corps des personnages sont bien proportionnés, mis à part leur tête. Le visage ovale des personnages féminins repose sur un long cou, prolongé par des épaules tombantes, ce qui donne un aspect élancé aux figures. Certaines têtes masculines paraissent étroites par rapport aux larges épaules de ces hommes, comme c'est le cas du personnage de Joseph au fol. 76 r. (fig. 59). Cette variation est en lien avec la gestion de la représentation de la barbe. La plupart des personnages portant une barbe et des cheveux, de taille et de couleur variables, sont pourvus d'une tête longue et étroite. La pilosité est à ce point importante sur le faciès que les traits du visage semblent ramassés (fig. 59 et 84). À l'inverse, les personnages masculins imberbes ont une tête ovale ou ronde, semblable au traitement des visages féminins. L'absence de pilosité offre une lecture des traits plus claire. Le front

proéminent de ces personnages est à souligner. Les cheveux sont représentés sous formes de longues mèches de peinture claire, peintes sur un fond de peinture plus foncé.

Les enfants figurés dans cet ensemble sont caractérisés par une tête ovale au crâne allongé, reposant sur un tronc aux épaules larges. Si les troncs et les bras sont bien proportionnés, les hanches étroites des personnages donnent un aspect « allongé » aux petits corps. Les cheveux des enfants sont d'un blond éclatant (fig. 59).

Les visages des personnages sont caractérisés par plusieurs éléments significatifs, dont certains se retrouveront dans les groupes suivants. Les sourcils sont hauts, arqués, épais chez les hommes et fins chez les femmes. Les yeux sont principalement formés par un trait épais figurant la paupière supérieure. La pupille se détache sur une touche de peinture blanche, représentant le blanc de l'œil. Les jeux d'ombres et de lumière des carnations claires de la peau creusent les paupières des personnages, donnant aux yeux l'impression d'être enfoncés dans leurs orbites. Les protagonistes masculins sont pourvus de larges bouches aux lèvres charnues, tandis que les femmes et les enfants ont de fines lèvres rouges (fig. 59). Dans la scène du fol. 88 r., certains personnages ouvrent la bouche, dévoilant leurs dents. Toutefois, on notera que les visages sont peu expressifs (fig. 68).

Les tissus des vêtements tombent en plis droits jusqu'au sol, où ils s'écrasent pour former un réseau de pliures souples, semblables à des vagues. Ça et là apparaissent également quelques plis en cornet. Les effets de draperies sont réalistes, la manière dont tombe le tissu suggère sa pesanteur. Cette impression est également renforcée par le traitement des ombres et de la lumière à la surface des étoffes. La partie convexe des plis est recouverte d'une teinte plus claire, contrastant avec les tonalités plus foncées employées pour l'intérieur des plis. Ces effets donnent aux étoffes un aspect moiré, brillant. Ils permettent également de suggérer la profondeur et ainsi, de donner une force plastique au personnage (fig. 68).

5.2.3. Deuxième groupe

Le deuxième groupe stylistiquement cohérent comprend les illustrations des fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v. 20 v., 21 v., 23 r. et 26 r.

Ces miniatures constituent un ensemble fort reconnaissable, représentant des personnages avec des attitudes peu variées, statiques, voire figées. Les protagonistes sont caractérisés par leur stature étroite, leurs épaules tombantes et leurs membres fins (pieds et mains) ; ce qui constitue une première différence importante avec le premier groupe. Dans le cas des enfants, le contraste entre la largeur du torse et la finesse des membres est à souligner.

De plus, contrairement au premier ensemble, tous les personnages ont des têtes ovales, proportionnellement trop « allongées » par rapport au reste du corps. Les fronts sont hauts et proéminents (fig. 22).

Le deuxième changement réside dans le traitement des carnations. Elles sont roses, tout comme les ombres qui y sont appliquées. Les jeux d'ombres apparaissent moins contrastés que dans le premier ensemble. On remarquera également les joues roses de certains personnages. Ces effets confèrent aux figures une impression de « plat », qui contraste encore une fois avec les effets de modelé relevés dans le premier ensemble.

Tout comme dans le groupe précédent, les sourcils arqués des personnages féminins sont placés relativement haut sur les visages. En opposition, les sourcils des hommes sont plus droits et plus fins. Les éléments du visage, bouches, nez et yeux, sont ramassés et simplement esquissés par des traits noirs. Les yeux sont formés par un trait figurant la paupière supérieure et par un point représentant l'iris de l'œil. L'absence de modelé rend le regard moins expressif que dans le premier groupe. La bouche de la plupart des personnages masculins est large et tombante, là où celle des personnages féminins est plus étroite et souriante. Dans les deux cas, les lèvres sont rehaussées de peinture rouge ou rose. Les têtes des enfants sont ovales et conclues par un menton pointu et les éléments du visage esquissés d'un trait noir.

Les coiffures et les barbes sont stéréotypées. Le rendu des ondulations et des ombres dans les cheveux est moins réaliste que dans le premier groupe car les jeux d'ombres et de lumière y sont plus contrastés.

Les vêtements des personnages de ce groupe sont animés par des plis tubulaires profonds, se développant parallèlement sur toute la longueur de l'habit. Dans la plupart des cas, les pans de vêtements tombent sur le sol, de sorte à former des plis souples, semblables à ceux évoqués dans le premier groupe. Ces pliures peuvent aussi se conclure sous la forme de cornets. Malgré ces effets de drapé et de jeux d'ombres et de lumière, les tissus de ces vêtements ne sont pas rendus de manière très réaliste. Les étoffes apparaissent figées : elles semblent flotter, sans « s'écraser » au sol, comme dans le cas du premier groupe (fig. 22 et fig. 59).

Le style des draperies diffère également dans la gestion des jeux d'ombres et de lumière. Les plis apparaissant ici moins contrastés que dans le groupe précédent. De plus, afin de rendre l'effet éclatant de certaines étoffes, le miniaturiste a choisi de rehausser la partie convexe des plis tubulaires à l'aide de hachures de peinture plus claire. En opposition, l'artiste du premier groupe appliquait de véritables aplats de couleur claire.

5.2.4. Troisième groupe

5.2.4.1. *Les grandes enluminures*

Si ces deux premiers groupes contenaient un nombre conséquent d'enluminures, les ensembles stylistiques qui vont suivre seront moins importants, ne comprenant que quelques miniatures. En témoigne ce troisième groupe, constitué uniquement de trois images, peintes respectivement aux fol. 34 r., 38 r. et 43 r. Bien que, de prime abord, les miniatures présentent des points communs avec celles du premier groupe, celles-ci dénotent sous plusieurs aspects importants.

La morphologie des personnages donne à voir des protagonistes aux corps et aux têtes relativement bien proportionnés entre eux (fig. 32).

Comme dans le deuxième groupe, les carnations se composent de teintes allant du blanc au rosé. Néanmoins, les couleurs semblent plus lumineuses car, là où les visages des personnages du deuxième groupe étaient abondamment recouverts de pigments roses, les faciès des protagonistes du troisième groupe sont principalement peints de blanc. Des rehauts de peinture rose viennent ponctuer les surfaces, permettant de matérialiser les ombres et de donner un modelé aux chairs. Des touches de peinture plus foncée permettent également d'ajouter certains détails plus réalistes aux visages, comme des fossettes et des rides autour des yeux (fig. 32).

Les visages reposent sur de larges cous. Les yeux, le nez et la bouche y sont bien proportionnés. Les yeux constituent une caractéristique importante permettant de distinguer ces personnages de ceux des deux autres groupes vus. Le tracé de l'œil est peint avec plus de subtilité et de nuance dans les teintes. En effet, les traits qui délimitent les yeux des protagonistes sont peints dans une couleur plus claire que dans le deuxième groupe. De plus, des jeux de couleurs de carnation, plus subtils que dans les deux autres groupes, permettent de matérialiser les paupières des personnages de manière moins marquée. Le traitement des globes oculaires est à remarquer : ils ne sont pas teintés du blanc tranchant des yeux du premier groupe mais la pupille n'est pas non plus dessinée aussi « grossièrement » que dans le deuxième groupe. C'est une couleur mêlant le blanc et le rose qui est ici employée. Tous ces effets de peinture donnent une certaine douceur aux yeux des personnages. Ils sont surmontés de sourcils ressemblant à ceux du premier groupe. Les bouches des personnages sont charnues et les lèvres séparées par un trait foncé, légèrement tombant. Encore une fois, les jeux d'ombres permettent de délimiter les lèvres.

Le traitement des barbes est également remarquable et bien plus réaliste que dans les deux précédents groupes.

Il est à noter que le visage de l'apôtre saint Jean, imberbe, est figuré avec des traits différents des autres hommes. En effet, la forme de son visage, plus étroite dans le bas, ainsi que le profil de son nez et de sa bouche, plus fin et plus étroit, se rapprochent de ceux de la physionomie de la Vierge. C'est d'ailleurs cet apôtre qui permet de rapprocher les fol. 34 r. et 43 r. d'un point de vue stylistique, car il est commun aux deux enluminures. Bien que ses vêtements diffèrent d'une image à l'autre, la coupe de cheveux, la morphologie et les traits du visage sont communs à ces personnages (fig. 32 et fig. 40).

Si les physionomies des têtes des femmes sont relativement semblables à celles du deuxième groupe (hauts fronts, sourcils arqués, bouches étroites), c'est la morphologie des corps qui marque la différence. En comparant la Vierge trônant du fol. 23 r. à celle du fol. 38 r., on remarque que la seconde est plus large d'épaule que la première, et que son vêtement, bien que la peinture en soit altérée, prend plus de volume dans l'espace (fig. 22 et fig. 36). Ce constat est également valable pour la Vierge du fol. 34 r.

On notera également, à titre indicatif, la différence entre le traitement des nimbes des personnages entre le premier et le troisième groupe.

Il n'existe qu'une seule occurrence d'enfant dans cet ensemble, située au fol. 38 r. Cette enluminure est largement abîmée et le Christ enfant représenté ne fait pas exception aux dégâts. Néanmoins, la tête de l'enfant, en relatif bon état, permet de souligner des différences par rapport à ceux décrits dans les groupes précédents. Le crâne est particulièrement proéminent mais, à la différence de ceux recensés dans le premier groupe, le menton est rond. Le corps et les membres du personnage sont fins et longs. De manière moins certaine à cause de l'état de l'image, on peut rapprocher le Christ du fol. 38 r., de celui du fol. 18 v., appartenant au deuxième groupe mais adoptant le même type de gestuelle. Il apparaît que l'enfant du fol. 38 r. adopte une posture moins raide, toutes proportions gardées, que celle du personnage du fol. 18 v. (fig. 36 et fig. 14).

Du point de vue de la gestion du drapé, de grandes similitudes existent entre ce groupe et le premier. Néanmoins, les plis du troisième groupe comportent quelques subtilités qui démontrent que les deux ensembles présentés sont distincts. Si les deux ensembles sont animés par des plis tubulaires et de reflets à la surface de leurs plis, la manière dont se concluent les draperies au sol varie d'un groupe à l'autre. Comme mentionné plus haut, les plis du premier

groupe tombent de manière souple, leur conférant un aspect arrondi au tissu et formant parfois des « vagues de plis ». Les pliures du troisième groupe, quant à elles, ne forment que peu de vagues et ne sont pas aussi souples. Les plis sont plus anguleux et s'étendent à plat sur le sol. On mentionnera également la manière de suggérer les membres sous les étoffes à l'aide de lignes de peinture claire, permettant de donner une contenance à la figure.

5.2.4.2. Les enluminures marginales de gouttière : attribution au troisième groupe

Ces trois enluminures représentent, à la suite de la grande enluminure consacrée au fol. 42 r. à saint Jean, les trois autres saints Évangélistes. Entre elles, les trois miniatures partagent des caractéristiques communes. Les figures sont bien proportionnées et leurs carnations très claires. Néanmoins, aucune ombre ne vient sculpter la blancheur des chairs, donnant un aspect plat à aux figures. Ce constat s'oppose, on le verra plus loin, au traitement des plis et du drapé.

Les traits de leur visage sont simples : les sourcils constituent de simples lignes de peinture noire, tout comme les yeux, matérialisés par un trait figurant la paupière supérieure et un point faisant office d'iris. Le bout du nez, quand les personnages sont de face, est étroit. Quand le personnage est représenté de profil, comme au fol. 46 r., il apparaît proéminent et busqué. La bouche, tombante, est également constituée d'un seul trait d'encre. Le traitement des cheveux ressemble à ce qui a été vu dans les ensembles précédents : de fins traits de peinture claire, tracés sur un aplat de couleur plus foncée (fig. 46).

Comme mentionné plus haut, une attention particulière a été accordée au traitement des vêtements des personnages. De larges plis parallèles animent les étoffes mais une attention particulière est apportée à la gestion des plis en fonction de la posture du personnage, ce qui donne aux drapés un rendu « réaliste ». Les extrémités des tissus forment des plis en cornet et, au sol, viennent s'étaler pour former des plis en forme de « Y » et quelques plis arrondis. Le rendu général des étoffes est souple et brillant, grâce aux effets d'ombres et de lumière à la surface et dans les plis. Il est toutefois à noter que les jeux d'ombres sont plus discrets, matérialisés par des traits de peinture foncée, plutôt que par des aplats comme c'est le cas habituellement. Les membres des personnages, comme les genoux, sont mis en valeur sous l'étoffe grâce à de fins traits de couleur claire. Cette technique permet de suggérer une forme de modelé à la figure (fig. 45).

Encore une fois, l'analyse du drapé constitue un indice important et permet de rattacher ces trois œuvres à la grande enluminure de saint Jean au fol. 42 r. et donc, par extension, au troisième groupe. Certes, le traitement des carnations et des visages est bien plus sommaire

dans ces trois petites enluminures mais la taille de ces petites peintures est moins importante et ne permet pas un développement des détails aussi poussé que dans les grandes enluminures.

5.2.4.3. L'enluminure marginale de queue du fol. 34 r.

La miniature fol. 34 r. se distingue des autres en raison de la gestion du drapé des figures (fig. 31). Les personnages des petites enluminures marginales autres que celles du fol. 34 r. sont pourvus de vêtements aux plis élémentaires. La plupart des plis sont tubulaires et tombent de manière peu naturelle, comme si le tissu était figé. L'exemple de la figure du roi David au fol. 110 r. est éloquent à ce sujet : les plis de ses vêtements s'étalent au sol sans souplesse, formant presque un angle droit (fig. 89). En revanche, les étoffes des figures du fol. 34 r. sont animées par des plis tubulaires et des plis en creux profonds. Les tissus forment des cornets et s'étalent au sol de manière souple, formant des plis en « y », sans cassures, ni véritables « vagues de plis » (fig. 32). La lumière est rendue à la surface des plis mais les jeux d'ombres sont peu ou pas marqués. Tout comme pour les enluminures en marge de gouttière, les hachures de peinture claire sont utilisées pour donner éclat et modelé aux surfaces.

Ces caractéristiques rapprochent le fol. 34 r. des miniatures en marge de gouttière et donc du style du troisième groupe. Par ailleurs, on peut également signaler la ressemblance faciale entre le personnage à la barbe brune, placé à l'extrême gauche de la composition du fol. 34 r. et l'Évangéliste saint Luc du fol. 44 r. (fig. 32 et fig. 44).

5.2.5. Quatrième groupe

Cet ensemble est le plus incertain parmi tous les autres. La réflexion au sujet des enluminures qui devaient y être classés, ou non, fut longue. Actuellement, le classement des quatre enluminures qui le composent est encore effectué avec divers degrés de certitude. Les enluminures concernées occupent les fol. 29 r., 47 r., 52 r. et 67 r. Il semblerait également que la petite miniature de queue du fol. 67 r. appartienne spécifiquement à ce groupe.

5.2.5.1. Les fol. 47 r. et 67 r. : le noyau du groupe

Les enluminures qui composent, avec certitude, ce groupe sont au nombre de deux. Ces deux miniatures représentent chacune la Vierge, ce qui donne un point de comparaison solide face au nombre réduit de peintures dans ce groupe.

Les carnations des personnages de l'enluminure du fol. 67 r. sont particulièrement roses mais s'opposent aux tons des chairs des personnages du fol. 47 r., dont les couleurs sont moins contrastées et plus claires (fig. 56 et fig. 48).

Les visages des personnages restent dans la mouvance de ceux vus dans le deuxième groupe : sourcils hauts et arqués, yeux et nez aux contours esquissés par de simples traits. Les bouches sont teintées de rouge et étroites. Les visages possèdent une caractéristique unique : le traitement des yeux. Ils sont très rapprochés. De manière plus générale, le visage tout entier semble « écrasé » en largeur (fig. 48).

Si des similitudes existent avec les groupes précédemment cités et que les ressemblances physiques entre les personnages de cet ensemble ne sont pas toujours évidentes, il est un argument qui permet de différencier ces deux enluminures par rapport aux précédentes et de les regrouper. Il concerne la gestion du drapé, caractéristique de ce groupe. Les plis sont plus cassés et aigus qu'au sein des tissus des précédents groupes, même par rapport au troisième qui, pour rappel, présentait déjà des plis plus aigus. Dans ce cas, l'angularité du tissu n'est pas visible uniquement dans le bas des vêtements, mais bien sur l'ensemble de la stature et donne aux figures des silhouettes plus graphiques. Le voile de la Vierge au fol. 47 r. en témoigne (fig. 48). De plus, la manière dont tombe le vêtement de la Vierge est unique par rapport au reste de l'œuvre. En effet, le bas de la robe de la Vierge vient former un pli caractéristique en se repliant sur lui-même. Les jeux d'ombres et de lumière à la surface du drapé sont également à remarquer car ils sont plus discrets que dans les précédents groupes : pas de jeu de lumière à la surface des plis et pas de jeux d'ombres très prononcés dans le creux des plis.

Un autre argument qui permettrait de rassembler ces deux enluminures réside dans l'observation de la végétation qui contextualise la scène. En effet, la manière de traiter la plaine herbue est caractéristique. Là où dans les autres groupes de peintures les artistes ont choisi de peindre de simples touffes d'herbe sur un fond de vert plus foncé, l'artiste à l'œuvre dans ces deux enluminures a, en plus, représenté des essences végétales plus détaillées. Le soin apporté à la représentation de ces végétaux ne se retrouve nulle part ailleurs.

5.2.5.2. Le cas du fol. 29 r.

L'enluminure du fol. 29 r. est abîmée, la peinture du visage de la Vierge, ainsi que celle de ses vêtements, est partiellement effacée, rendant difficile la lecture de ces éléments (fig. 29). Ce sont ces dégradations qui rendent difficile l'appréciation stylistique de cette miniature. Cependant, plusieurs éléments permettent de rattacher cette œuvre, avec plus ou moins de certitude, au quatrième groupe. L'étude stylistique se fera principalement au travers des figures du Christ et de saint Jean.

Les carnations de l'ensemble des personnages sont relativement semblables à celle du troisième groupe : les peaux claires sont teintées de rose afin de figurer les ombres.

La tête du personnage est posée sur un cou proéminent, reposant lui-même sur de larges épaules tombantes. Ce fait est également valable pour le personnage de la Vierge, dont le cou est particulièrement long. Ces carrures contrastent avec l'aspect famélique du corps presque nu du Christ.

Pour l'étude des morphologies des faciès, on peut se baser sur ceux de Jean et du Christ. Le visage de l'apôtre est de forme ovale et est probablement conclu par un menton pointu, comme celui du Christ. Les éléments qui le composent, yeux, bouche et nez, ont la particularité d'être ramassés, non pas en longueur comme c'était le cas dans le premier groupe mais bien en largeur. Ces faciès rappellent ceux qui ont été rencontrés dans les autres enluminures du quatrième groupe.

La stature imposante des personnages est renforcée par les draperies dont ils sont vêtus. Bien que la perception des drapés et des jeux de plis sur les tissus ait été altérée par des dégradations de la couche picturale, il est toutefois intéressant d'observer la manière dont les plis s'organisent sur la stature de saint Jean. Les ombres des tissus sont marquées. Le miniaturiste a utilisé des traits de couleur gris foncé pour les représenter. Le même procédé est utilisé sur la partie convexe des plis afin de rendre les jeux de lumière, bien que cela soit fait de manière plus subtile. Le contraste entre le rendu des ombres et des jeux de lumière ne trouve pas d'écho ailleurs dans le Ms. Wittert 17. Toutefois, si on s'intéresse de plus près à la manière dont le tissu des vêtements s'étale au sol, on s'aperçoit qu'elle est semblable aux procédés employés dans le quatrième groupe. Les plis formés sont aigus et brisés, là où les plis cassés des groupes précédents présentaient encore une certaine souplesse. Le tissu semble donc tomber de manière plus raide. De plus, les empilements de plis en forme de vagues sont rares, tout comme les plis tubulaires et arrondis, ce qui limite la possibilité des effets de lumière à la surface du tissu.

En comparant cette enluminure avec celles du quatrième groupe, des similitudes relatives aux carnations, au rendu du visage et à la gestion des drapés, existent. Ces indices sont suffisamment importants que pour classer l'enluminure du fol. 29 r. dans l'ensemble.

Toutefois, le traitement des *marginaliae*, ainsi que celui de la petite enluminure marginale, posent aussi question. En effet, en comparant les *marginaliae* de ce folio avec ceux des deux premiers représentants du quatrième groupe, on s'aperçoit que celles du fol. 29 r. sont

différentes. Il en va de même du style de la petite miniature, ne comportant pas les couleurs vives de celle du fol. 67 r. (fig. 27 et fig. 55). Les *marginaliae* et l'enluminure marginale du fol. 29 r., font partie d'un ensemble stylistique distinct. Si la grande composition du fol. 29 r. semble faire partie du quatrième groupe, sa décoration marginale a été réalisée indépendamment de celles des deux précédentes compositions de l'ensemble.

5.2.5.3. Le cas du fol. 52 r.

Le classement de cette enluminure m'a posé énormément question. Heureusement, la consultation physique du *Ms. Wittert 17* a permis de faire mûrir la réflexion. Bien que des doutes subsistent encore, on le verra, je pense qu'il est judicieux de rattacher cette composition au quatrième groupe.

C'est la physionomie des têtes des personnages qui permet le rapprochement avec les enluminures des fol. 47 r. et 67 r. En effet, en comparant la tête de la Vierge, qui est commune aux trois images, des similitudes apparaissent. Les têtes sont ovales et présentent un grand front. La description fait, jusqu'ici, penser à celle des faciès des personnages féminins des deux premiers groupes. Néanmoins, bien que ces ressemblances démontrent une parenté stylistique entre ces ensembles, chacun d'entre eux a été produit par un artiste différent. Ce qui permet avec certitude de détacher le quatrième groupe des autres, c'est le traitement des yeux, très rapprochés. Les personnages du fol. 52 r. partagent cette caractéristique avec les fol. 47 r. et 67 r. On notera également la ressemblance entre le traitement du visage de l'ange du fol. 52 r. et celui de sainte Anne au fol. 67 r. (fig. 48, fig. 52, fig. 56).

Toutefois, une réserve est à émettre quant au traitement du drapé. En effet, les plis du fol. 52 r. semblent plus souples que ceux des deux autres *Folii*, qui apparaissent plus anguleux.

De plus, le constat concernant les *marginaliae* et l'enluminure marginale du fol. 29 r. est également valable dans ce cas. Si des similitudes existent, il semblerait que la décoration marginale de ces deux *folii* ait été réalisée indépendamment de celle de la grande enluminure.

5.2.6. Conclusion préliminaire

Quatre groupes stylistiques presque tous totalement cohérents, voilà, à ce stade, la conclusion que l'on peut tirer de cette analyse. Il est cependant important de tirer une deuxième conclusion importante : bien que différentes mains apparaissent à la conception de cette œuvre, ces artistes travaillent tous dans une même mouvance. Les physionomies des têtes et la gestion des drapés (sauf exceptions du quatrième groupe et du fol. 29 r.) sont des éléments communs à

chaque artiste, bien que chaque main l'adapte en fonction de ses compétences. L'analyse des décors et des marges, on le verra, tend aussi en ce sens.

5.3. La question des arrière-plans et de leurs décors

5.3.1. Une analyse exhaustive ?

Comme cela a pu être démontré dans les points précédents, le classement d'artistes travaillant dans une même mouvance stylistique n'est pas évident. Ce constat est aussi valable, voire encore plus criant, pour les éléments et décors qui contextualisent l'action de la scène. En effet, il est impossible d'appliquer un classement aussi systématique aux décors qu'aux protagonistes des scènes, tant les arrière-plans se ressemblent d'un groupe à l'autre.

Il s'agira donc ici plus de définir un recensement des différents types de décors et de leur rôle que d'effectuer une véritable étude stylistique. Le classement se divisera en trois parties : les paysages, les décors intérieurs et les décors composites.

Les petites miniatures seront également évoquées à titre indicatif car la petite taille de ces compositions ne laisse que peu de place au développement du paysage.

5.3.2. Les paysages

Ils contextualisent l'action des grandes miniatures aux fol. 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 19 v., 26 r., 67 r., 76 r., 80 r., 84 r. et 99 r. et aux fol. 23 r., 26 r., 29 r., 34 r., 52 r., 67 r., 84 r., 88 r., 92 r., 99 r., 104 r., 110 r., 125 r. et 157 r., pour les miniatures marginales.

Ces paysages partagent des caractéristiques communes. Ils sont tous recouverts par une étendue herbue ou un sol en terre et sont parfois traversés par une rivière (fol. 16 v.) ou un chemin de terre battue (fol. 19 v.) (fig. 16). Des arbres, isolés ou en groupes, parsèment çà et là ces plaines. L'espace est délimité à l'arrière-plan par une série de collines ou de montagnes aux sommets arrondis. Le dernier tiers de la composition est alloué à la représentation d'un ciel bleu, parsemé de nuages plus ou moins épais. Certaines compositions comportent également des bâtiments architecturés, placés sur le même plan que les personnages, comme la tour de sainte Barbe au fol. 17 v., l'église du fol. 26 r., ou des crèches des fol. 76 r. et 84 r. Dans d'autres compositions, les bâtiments se dessinent derrière les collines pour évoquer les contreforts d'une ville. C'est le cas aux fol. 67 r. et 99 r. (fig. 80).

La volonté des peintres derrière ces représentations ne semble pas d'ordre réaliste. En effet, les représentations des éléments de paysages sont sommaires. L'herbe est à peine suggérée par quelques touffes çà et là, sauf exception au fol. 67 r. où les essences végétales sont

représentées de manière plus évidente. Les rochers et les collines sont à peine esquissés et délimités par un trait sombre qui leur donne un aspect graphique. De même, la manière de représenter les arbres alignés les uns à côté des autres n'est pas des plus réalistes.

La fonction de ces paysages est plutôt de servir de contexte à l'action représentée. En témoigne notamment la présence des différents bâtiments qui servent soit d'attributs (fol. 17 v.), soit d'éléments de contextualisation de l'action (fol. 26 r.) ou encore de détails permettant d'évoquer un cadre « géographique » (fol. 76 r. et 84 r.) (fig. 26 et fig. 59). Le soin est avant tout porté aux personnages qui, en plus, sont souvent disproportionnés et placés de manière peu naturelle par rapport à l'espace, et ce, pour les mettre en valeur.

5.3.3. Les intérieurs architecturés

Cette catégorie d'arrière-plan désigne les enluminures dont l'action prend place au sein de décors représentant des intérieurs de bâtiments. Ce type d'espace contextualise les grandes enluminures des fol. 20 v., 21 v., 34 r., 38 r., 43 r. et 125 r. Chaque miniature présente une composition architecturale unique. Le seul point commun entre ces enluminures est la présence systématique d'un dallage au sol, variant en termes de couleurs et de motifs d'une peinture à l'autre. Les murs peuvent être lisses ou avoir l'aspect de pierres (fol. 20 v. et fol. 38 r.) et sont toujours percés de baies (fig. 18). Toutes ces compositions, à l'exception du fol. 34 r., comportent des colonnes qui ont pour rôle de suggérer un effet de profondeur. Quand il est visible, le plafond est composé de voûtes complexes dont les nervures se déploient à partir du sommet des colonnettes. Le plafond de l'enluminure du fol. 21 v. est intéressant à cet égard car une voûte en berceau lambrissé partage l'espace avec la voûte complexe (fig. 20).

Tout comme dans le cas des paysages, les décors d'intérieurs ont avant tout un rôle de contextualisation de la scène. Cependant, certaines compositions se démarquent ici avec la présence d'objets supplémentaires qui donneraient presque un côté anecdotique à la scène. L'enluminure du fol. 43 r., qui représente saint Jean à la rédaction des Évangiles, est intéressante à ce sujet (fig. 40). On notera le soin apporté à la représentation de la fenêtre à meneaux, donnant sur un paysage maritime, et sur l'appui de laquelle est figuré une vasque contenant une plante. La présence du dais, du pupitre, mais surtout du meuble sur lequel l'apôtre écrit, est également à remarquer. Sur la petite armoire reposent des instruments liés à la pratique de l'écriture, et le compartiment ouvert du meuble laisse voir des livres, qu'on peut imaginer écrits par le personnage. Le soin apporté à la figuration de l'église au fol. 125 r. est également à souligner (fig. 92).

5.3.4. Les paysages composites

Cette appellation désigne les paysages composés, soit d'un sol dallé et d'un parapet en pierre sur le premier tiers de l'arrière-plan, soit d'un sol en terre battue ou soit d'un sol herbu, mais toujours combiné avec un arrière-plan (en tout ou en partie) composé d'un fond peint uni rehaussé de motifs de rinceaux dorés. Ils se situent aux fol. 11 r., 12 r., 23 r., 29 r., 47 r., 52 r., 88 r., 92 r., 104 r., 110 r. et 157 r. Cinq petites miniatures reprennent ce concept aux fol. 44 r., 45 r., 46 r., 76 r. et 80 r.

Au contraire des deux précédents types de décors, rares sont les éléments, tels que les arbres ou d'autres objets, qui apportent des éléments de contexte supplémentaires.¹⁸³ Le seul détail qui puisse apporter un élément de comparaison entre ces images est la typologie des rinceaux. Néanmoins, bien que certains types de rinceaux semblent appartenir à tel ou tel groupe défini en amont par l'étude des personnages, cette analyse n'est pas totalement fiable et est ici mentionnée à titre indicatif. En effet, après avoir constitué les groupes à partir de la typologie des figures, il apparaît que plusieurs sortes de rinceaux se retrouvent au sein d'un même groupe. Ainsi, l'enluminure du fol. 11 r., la seule à être pourvue de rinceaux très épais, appartient pourtant stylistiquement au deuxième groupe, tandis que deux typologies de rinceaux cohabitent au sein du premier groupe, en témoignent, par exemple, les fol. 88 r. et 157 r. (fig. 72 et fig. 92). Il est intéressant de signaler le cas particulier du fol. 92 r. dont le fond rouge n'est pas tapissé de motifs de rinceaux mais d'un quadrillage au sein duquel se développent de petits rinceaux. Ce détail n'est pas anodin et sera discuté dans le chapitre suivant (fig. 76).

5.4. Une typologie stylistique des rinceaux ?

Les décorations des *marginaliae* ne sont pas constantes tout au long de l'œuvre. Deux grands ensembles se distinguent par les couleurs employées et les typologies des rinceaux. Toutefois, il sera également intéressant de traiter les folii décorés d'enluminures de manière plus spécifique car leur décoration peut se révéler indépendante de celles des folii non-enluminés.

5.4.1. Entre les fol. 1 r. et 33 v. ; les fol. 52 r. et 59 r. ; 76 r. et 167 r.

Les folii ne possédant pas de grande enluminure ont des typologies semblables du point de vue de leurs rinceaux et ornements marginaux. La comparaison des fol. 16 r., 54 r. et 150 r. montrent des similitudes dans leur conception. De fins rinceaux sont tracés à l'encre et

¹⁸³ Exception faite du fol. 47 r., comportant un arbre et deux collines à l'arrière-plan.

rehaussés de feuilles d'or. Des ornements végétaux plus imposants sont peints dans des teintes rouges, bleues, vertes et roses.

On notera tout de même des différences typologiques au niveau des pages comportant des miniatures. Deux ensembles distincts se détachent. Le premier concerne les fol. 11 r., 12 r., 14 r., 15 r., 16 v., 17 v., 18 v., 19 v., 20 v., 21 v., 23 r. et 26 r. (deuxième groupe stylistique établi plus haut) et le deuxième les fol. 52 r., 76r., 80 r., 84 r., 88 r., 92 r., 99 r., 104 r., 110 r., 125 r. et 157 r. Les rinceaux du deuxième ensemble susnommé sont plus denses que dans le premier et comportent les ornements marginaux isolés dont on a parlé au chapitre précédent (fig. 1 et fig. 95). Il est intéressant de relever que, outre le cas particulier du fol. 52 r., les deux groupes correspondent respectivement au deuxième et au premier groupe stylistique concernant les miniatures. Le fol. 52 r. pose encore ici question (fig. 51). Bien qu'il soit en partie lié stylistiquement au quatrième groupe d'enluminures précédemment établi, sa décoration marginale, ainsi que celle des folii de l'office qui lui est lié, appartiennent à une typologie différente de celle du quatrième groupe. Faut-il toujours la considérer dans ce groupe ? Pas forcément. Il se peut que la décoration marginale de l'œuvre ait été réalisée indépendamment de l'enluminure, comme on va le voir au point suivant.

5.4.2. Entre les fol. 34 r. et 51 v. ; les fol. 59 v. et 75 v.

Les folii décorés de miniatures ou non se distinguent de ceux du premier groupe principalement par l'emploi d'une peinture jaune, couleur absente de la palette de ce premier ensemble (fig. 31). Sur les pages sans miniatures, les fins rinceaux sont beaucoup plus espacés entre eux que dans le premier ensemble, et les enroulements des rinceaux prennent plus de place.

En ce qui concerne les folii garnis d'enluminures, la typologie de leurs rinceaux est semblable d'un folio à l'autre. Leurs marges sont en grande partie composées de feuillages bleus, verts, roses, rouges et jaunes. En plus de l'apparition du jaune, ces *marginaliae* se différencient de celles du premier ensemble par l'emploi d'une teinte de bleu moins saturée. Les feuilles sont plus imposantes que dans le premier groupe.

Fait intéressant, cette décoration marginale est commune au troisième et au quatrième groupe stylistique établis en amont de ce chapitre. Les enluminures ont donc été réalisées séparément mais un même miniaturiste semble s'être occupé de la décoration marginale.

5.5. Conclusion

Tout au long de ce chapitre, quatre groupes ont été mis en évidence. L'analyse des *marginalia* a également permis de confirmer les groupes établis. Toutefois, l'enluminure du fol. 52 r. pose encore quelques questions, bien qu'elle comporte des liens avec le quatrième groupe.

Comme évoqué dans la conclusion préliminaire, les différentes mains travaillent, que ce soit dans le cas des petites enluminures marginales ou des grandes compositions, dans un style commun, caractérisé par plusieurs particularités qu'il faut maintenant synthétiser.

L'élément le plus probant est le paysage, dont les caractéristiques traversent les ensembles : rendu de la perspective irréaliste, présence de fonds tapissés de rinceaux d'or, décors comportant peu « d'accessoires » ou d'éléments de contexte, ainsi que des rochers et des montagnes stéréotypés, au sommet arrondi et esquissés par un trait noir.

Du point de vue des personnages, ceux-ci sont relativement bien proportionnés mais manquent souvent de réalisme. Leurs postures sont stéréotypées, le rendu du modelé et de la profondeur est variable mais reste peu convaincant. Les visages féminins ont la particularité d'être ovales et pourvus d'un grand front. Les traits sont définis par des lignes de peinture nettes et sont peu expressifs. Les cheveux et la pilosité sont esquissés par des traits de peinture ondulés.

Le drapé, bien qu'il comporte des subtilités d'un ensemble à l'autre, se compose de grands plis tubulaires profonds, qui se concluent en cornets ou en amas de plis ondulés. Les fol. 29 r., 47 r. et 67 r. font exception à ce constat en présentant des plis aigus et cassés.

Toutes ces caractéristiques vont permettre, dans le chapitre qui va suivre, de lever le voile sur l'identité des miniaturistes à la source de cette œuvre.

6. Identification des différents enlumineurs : autour des *Maîtres aux rinceaux d'or*

6.1. Introduction

Dans ce chapitre, je tenterai de répondre à l'une des questions majeures autour du Ms. Wittert 17 : quel(s) miniaturiste(s) se cache(nt) derrière le nombre considérable d'enluminures présentes dans l'œuvre ?

Qu'il s'agisse du calendrier dans lequel les saints sont liés aux villes de Gand et Bruges, ou de certaines compositions et associations textes-images qui se rapprochent de celles de livres identifiés comme brugeois, tous ces indices, disséminés au fil des chapitres, orientent la réponse vers une provenance brugeoise de l'œuvre. Ces précieuses indications sont confortées par l'analyse stylistique des images. En effet, après avoir effectué la classification des différentes mains à l'origine de l'œuvre, l'heure est venue de lever le voile sur leur identité. Dans la lignée des constats précédemment dressés, les caractéristiques de ces ensembles traduisent une appartenance commune à une mouvance d'enlumineurs établis à Bruges et actifs durant la première moitié du XV^e siècle : les « Maîtres aux rinceaux d'or ».

Afin de comprendre qui sont ces enlumineurs et quels sont leurs liens avec le Ms. Wittert 17, il est important de fournir quelques éléments concernant la ville de Bruges. Un bref contexte géographique, politique et religieux sera brossé. J'aborderai plus largement l'aspect économique de la ville et le rôle de la bourgeoisie, éléments directement liés au marché du manuscrit. L'organisation de la production de livres dans la ville sera également traitée.

Dans un second temps, j'essaierai de fournir une définition exhaustive de ce que signifie l'appellation « Maîtres aux rinceaux d'or ». Seront couplés à cette définition un rappel historiographique de l'étude des maîtres, l'évolution de la classification du groupe, ainsi que ses difficultés et une proposition de classement des œuvres de cet ensemble stylistique, relevée dans une notice du chercheur Bert Cardon.

Pour conclure ce chapitre, je confronterai les différents ensembles stylistiques relevés dans le Ms. Wittert 17 avec la classification de la notice de Bert Cardon, dans le but d'obtenir une datation plus ou moins précise de l'œuvre.

6.2. Bruges à la fin du Moyen Âge (XIV^e – XVI^e siècle)

Avant de parler des « Maîtres aux rinceaux d'or », il est important de connaître le contexte historique, géographique, économique et culturel dans lequel leur longue et importante

production picturale prend racine. Ces informations permettent d'expliquer au lecteur notamment pourquoi on parle de plusieurs maîtres et non d'un seul.

6.2.1. Un bref contexte géographique, politique et religieux

Bruges est une ville située dans la province de Flandre Occidentale, au Nord de l'actuelle Belgique. Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, Bruges était une ville qui possédait un port et un accès à la mer via l'un des bras de l'estuaire du Zwin. Le port de Bruges s'est progressivement ensablé à partir de cette période.¹⁸⁴

L'activité humaine sur le territoire brugeois est attestée archéologiquement dès le milieu du Paléolithique. Les premières traces d'habitations datent du Néolithique (entre 5000 et 2000 A.C.N.).¹⁸⁵ Le toponyme de Bruges apparaît au IX^e siècle au sein du territoire du comté de Flandre.¹⁸⁶ Ce territoire a connu de nombreuses luttes d'influence tout au long du Moyen Âge.

Au tournant du XIV^e siècle, plusieurs changements politiques majeurs se produisent dans les villes de Flandre. Le pouvoir des guildes augmente, notamment à Bruges, avec les *Matines brugeoises* (18 mai 1302), événement au cours duquel, sous l'impulsion, du responsable de la guilde des bouchers, un millier de Français sont tués. Ce massacre répond à la conquête de la Flandre, survenue deux ans plus tôt, par le roi de France Philippe le Bel.¹⁸⁷ La sympathie populaire à l'encontre des guildes les pousse sur le devant de la scène politique. La période de la fin du Moyen Âge peut, à juste titre, être désignée sous « l'âge du corporatisme » : les villes deviennent des forces politiques à part entière, basées sur le pouvoir et l'influence des guildes.¹⁸⁸ Durant les deux siècles suivants, les révoltes contre les comtes successifs seront nombreuses.¹⁸⁹

En juin 1369, suite au mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite de Flandre, le comté de Flandre se retrouve dans l'escarcelle des Ducs de Bourgogne. Le duc devra cependant attendre 1384 et la mort de son beau-père, Louis de Male, pour pouvoir jouir du territoire et officiellement l'intégrer dans son héritage. À partir de cette date et jusqu'en 1482 (mort de

¹⁸⁴ CHARLIER, Jacques, « Les problèmes d'aménagement suscités par la croissance du port de Zeebrugge », dans *Norwis*, n°133-135, Janvier-Septembre 1987, p. 239.

¹⁸⁵ P. 10.

¹⁸⁶ BROWN, Andrew et DUMOLYN, Jan (éds.), *Medieval Bruges, c. 850-1550*, Cambridge, University Press, 2018, p. 7.

¹⁸⁷ VAN CAENEGEM, Raoul, BOONE, Marc et al., *1302, le désastre de Courtrai. Mythe et réalité de la bataille des Éperons d'or*, Anvers, Fonds Mercator, 2002.

¹⁸⁸ BROWN, Andrew et DUMOLYN, Jan (éds.), *Medieval Bruges, c. 850-1550*, Cambridge, University Press, 2018, p. 268

¹⁸⁹ *Idem*, p. 285.

Marie de Bourgogne), le comté de Flandre reste sous domination bourguignonne, non sans heurts.¹⁹⁰ L'arrivée du Duc de Bourgogne favorise le pouvoir des élites commerciales de Bruges, au détriment de celui des guildes. Une charte est émise par le duc le 26 avril 1384, dans le but d'affaiblir leur force politique. Durant les vingt-cinq années suivantes, la ville sera aux mains d'une oligarchie constituée de riches familles d'aubergistes.¹⁹¹

Les tensions seront nombreuses sous le règne de Philippe le Hardi (1384-1404), mais aussi sous celui de Jean Sans Peur (1405-1419), d'une part à cause des revendications des guildes et, d'autre part à cause d'une soif de liberté inhérente à la population brugeoise, face au pouvoir comtal.¹⁹² Le travail d'unification des Pays-Bas de Philippe le Bon (1419-1467) fait baisser les tensions avec Bruges, notamment via l'octroi de Libertés. Les élites commerciales continuèrent de dominer le gouvernement de la ville et, finalement, les élites des guildes ne furent plus totalement exclues du pouvoir.¹⁹³ Ces exemples démontrent la puissance des élites commerciales de Bruges qui, on le verra plus loin, constituent les acteurs d'une métropole économique de premier ordre durant les XIV^e et XV^e siècles.

Outre les plans politique et économique, l'importance de Bruges se fait également sentir d'un point de vue religieux. Jusqu'en 1559, Bruges faisait partie du diocèse de Tournai. Au XII^e siècle, ce diocèse comportait les archidiaconés de Tournai et de Flandre, circonscriptions territoriales religieuses qui résultent de la subdivision d'un diocèse. Ces archidiaconés sont placés sous l'autorité d'un archidiacre, désigné par l'évêque pour le seconder dans l'administration. L'archidiaconé de Flandre fut subdivisé à la fin du XIII^e siècle en deux nouveaux archidiaconés : ceux de Gand et de Bruges. L'archidiaconé de Bruges comprenait les doyennés de Bruges, Oudenburg et Aardenburg.¹⁹⁴ Le 12 mai 1559, la bulle *Super universas* émise par le Pape Paul IV provoque une réorganisation des évêchés des Pays-Bas espagnols. À cette occasion, l'archidiaconé de Bruges devient le diocèse de Bruges.¹⁹⁵

¹⁹⁰ MARCHANDISSE, Alain, *Cours d'histoire des états bourguignons*, notes de cours, Université de Liège, Histoire, 2018-2019.

¹⁹¹ BROWN, Andrew et DUMOLYN, Jan (éds.), *op cit.*, Cambridge, University Press, 2018, p. 296

¹⁹² *Ibidem*

¹⁹³ *Idem*, p. 298-299.

¹⁹⁴ VANDERKINDERE, Léon, *La formation territoriale des principautés belges au Moyen Age*, vol. 1, Bruxelles, H. Lamertin, 1902, pp. 274-275.

¹⁹⁵ CONNAÎTRE LA WALLONIE (PORTAIL WALLONIE.BE), *Diocèses et provinces ecclésiastiques après 1559*, disponible sur http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/atlas/dioceses-et-provinces-ecclésiastiques-apres-1559#.Xx_3Jp4zZPY, consulté le 28 juillet 2020.

La vie religieuse à Bruges est très active. Bruges comporte de nombreux édifices religieux érigés tout au long du Moyen Âge. Les plus importants sont : l'église du Saint-Sauveur, fondée au X^e siècle et ayant le titre de Cathédrale depuis le XIX^e siècle ; la Cathédrale Saint-Donatien (église avant 1559), commencée au X^e siècle et qui fut, à la fin du Moyen Âge la plus importante de la ville en terme d'influence religieuse sur le clergé et les habitants ; la Basilique du Saint-Sang, entamée au XII^e siècle et qui accueille la relique du Saint-Sang ; et le célèbre Béguinage de Bruges, fondé en 1245.¹⁹⁶ Je signale l'existence de deux refuges monastiques liés à deux communautés gantoises importantes : le refuge de Saint-Bavon de Gand et le refuge de Saint-Pierre de Gand.¹⁹⁷ Les deux saints relatifs à ces titulatures sont inscrits en rouge dans le calendrier.

6.2.2. Contexte économique

Bruges a toujours été au long du Moyen Âge une importante ville commerçante. Les manières d'y pratiquer les affaires ont évolué afin de s'adapter aux circonstances du marché. Le changement le plus notable à cet effet s'effectue au XIII^e siècle, au moment où l'industrie active flamande est en déclin, notamment à cause de la concurrence dans le secteur de la draperie. Des marchands exportant leur propre production, ils s'adaptent et deviennent les intermédiaires pour des vendeurs venus d'Italie, de la péninsule ibérique et de la Hanse. Non sans difficultés, Bruges devient alors le principal lieu de rencontre des marchands d'Europe occidentale. Malgré les crises économiques de la fin du Moyen Âge, la ville reste prospère jusqu'à la fin du XV^e siècle. Après des troubles politiques qui éclatent à la fin du siècle, notamment une révolte contre Maximilien d'Autriche, l'économie brugeoise est chamboulée. Au début du XVI^e siècle, les marchands internationaux quittent progressivement la ville pour Anvers, nouvelle métropole commerciale à en devenir.¹⁹⁸

Au moment du déclin du commerce drapier, les industries de luxe font partie du processus de restructuration économique des Pays-Bas et, par extension, de Bruges. À côté de l'importante production et du succès dans les cours européennes des tableaux de l'art de la Renaissance des Pays-Bas, la production de manuscrits enluminés est également un fleuron du commerce des objets de luxe et ce, jusqu'au XVI^e siècle.¹⁹⁹

¹⁹⁶ BROWN, Andrew et CALLEWIER, Hendrik, *Religious Practices, c. 1200-1500*, dans BROWN, Andrew et DUMOLYN, Jan (éds.), *Medieval Bruges, c. 850-1550*, Cambridge, University Press, 2018, pp. 329-333.

¹⁹⁷ DELMELLE, Joseph, *Abbayes et béguinages de Belgique*, Bruxelles, Rossel Édition, 1973, p. 31.

POUMON, Émile, *Abbayes de Belgique*, Bruxelles, Office de Publicité, S. A., Éditeurs, 1954, p. 73.

¹⁹⁸ STABEL, Peter, *Organisation corporative et production d'œuvres d'art à Bruges à la fin du Moyen Âge et au début des Temps modernes*, dans *Le Moyen Âge*, tome CXIII, 2007, p. 92.

¹⁹⁹ *Idem*, pp. 93-94.

6.2.3. La bourgeoisie, acteur culturel et économique essentiel dans le développement de l'industrie du livre

Durant la seconde moitié du XIV^e siècle, la littérature en moyen néerlandais se développe, jusqu'à transformer ce parler en une langue culturelle écrite. Plusieurs productions locales de textes apparaissent. En 1360, un roman en moyen néerlandais est rédigé dans la région côtière flamandaise : *Florent en de Durant*. À Bruges, au milieu du siècle, le *Lof der Zalicheden*, est supposément écrit par un certain Jean Praet. Apparaît aussi le *Livre des chants de Gruuthuse*. Ce dernier ouvrage contient des textes de Jean de Hulst et Jean Moritoen, deux poètes flamands. De nombreux textes religieux et de morale furent également traduits en moyen néerlandais, comme le *Speculum humanae salvationis*, la *Summa de vitiis*, ou encore les Évangiles et l'Apocalypse.²⁰⁰

Toute cette production livresque fut commandée par des bourgeois et marchands du milieu urbain. Loin de l'idée de vouloir imiter la littérature courtoise, ces œuvres sont pensées dans leur format et leur contenu pour des collectionneurs bourgeois. Ces biens démontrent une affirmation intellectuelle, mais aussi une promotion sociale de cette classe. Aux côtés de la production des textes moraux et philosophiques, les commandes de manuscrits coûteux, richement enluminés²⁰¹ témoignent de cette volonté d'affirmer sa prospérité.

Bien que la situation commerciale de Bruges favorise l'exportation des manuscrits à l'international, la situation économique des marchands et bourgeois brugeois ouvre également des perspectives de production pour des milieux locaux. Par conséquent, vers 1400, tous les signaux sont au vert pour une production rentable d'ouvrages de luxe.²⁰²

6.2.4. L'organisation de la production livresque

6.2.4.1. Une production optimisée

Bruges est, tout au long du Moyen Âge, une ville qui regorge de copistes et d'enlumineurs. L'ampleur de la production manuscrite y est telle, qu'elle pourrait être décrite, de manière anachronique, comme industrielle. Les différents corps de métier liés à ce domaine se sont organisés et ont établi des techniques afin d'optimiser la rapidité de production des œuvres. Ce constat s'applique également au format du livre d'heures, qui est en plus soumis à une large demande, autant locale qu'internationale.²⁰³

²⁰⁰ SMEYERS, Maurits, *op. cit.*, p. 190.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Idem*, p. 190-191.

²⁰³ *Idem*, p. 195.

Les calendriers et certaines prières récurrentes dans ces œuvres étaient préparés à l'avance. Dans les ateliers brugeois, les différents textes commençaient en général par une grande miniature, souvent en pleine page. Cette particularité permettait à l'enlumineur de travailler indépendamment de l'avancement de la copie du texte. On pouvait même les produire à l'avance, tant certains thèmes étaient attendus. Dans cette logique de production, l'acheteur pouvait composer son manuscrit « à la demande », en choisissant les textes, les images (et leur nombre) qui devaient y figurer.²⁰⁴

Ce constat est peut-être applicable dans le cas du Ms. Wittert 17, en témoignent certains aspects codicologiques de l'œuvre. On citera le fait que l'enluminure du fol. 67 r. ne soit pas réalisée au dos vierge du fol. 66 r., alors que certaines enluminures (fol. 16, 17, 18, 19, 20 et 21 v.) sont réalisées au verso du page. La présence, pour certaines pages enluminées, d'onglets, insérés à l'occasion de la restauration de la reliure au XX^e siècle, témoignent de la fragilité des pages concernées car indépendantes des feuillets, non enluminés

L'une des institutions les plus importantes dans le domaine du livre à Bruges était l'église du patron de la ville : Saint-Donatien. Des comptes de la fabrique d'église de l'institution évoquent les noms de sacristains et de chapelains qui, tour à tour, exerçaient les rôles d'enlumineur et de scribe. À côté de l'église se dressait une maison dans laquelle on vendait du parchemin depuis 1306, du papier depuis 1376 et, enfin, des ouvrages complets à partir de 1381. C'était un lieu où on pouvait rencontrer libraires et copistes, en vue d'une réalisation, mais aussi des chapelains, des clercs de notaires, des rédacteurs de contrats et d'actes de ventes, afin de louer leurs services.²⁰⁵

6.2.4.2. *Le rôle des libraires*

Les libraires participaient grandement à l'écoulement des marchés et conditionnaient la production. Ils remplissaient la fonction d'éditeur : ils s'occupaient à la fois de l'écoulement des livres tout en servant également d'intermédiaires entre le commanditaire et les miniaturistes pour la commande des miniatures. La mise en œuvre de l'ouvrage en lui-même était effectuée par eux. Les libraires s'occupaient également de fournir les capitaux et les salaires nécessaires aux artisans qui intervenaient dans la fabrication des œuvres.²⁰⁶

²⁰⁴ *Idem*, p. 196.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Idem*, p. 195

6.3. Les Maîtres aux rinceaux d'or

La genèse de cet ensemble stylistique débute en 1925 avec la publication de l'ouvrage *Die Flämische Buchmalerei des XV^e und XVI^e Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*, rédigé par l'historien de l'art Friedrich Winkler. Le chercheur identifie plusieurs ouvrages qui partagent une caractéristique commune, reprise dans l'appellation de l'ensemble : la présence d'un fond tapissé de rinceaux dorés à l'arrière-plan des miniatures. Il attribue cet ensemble à un atelier installé à Bruges et ayant officié dans la première moitié du XV^e siècle.²⁰⁷

L'étude de ces œuvres a fait date dans les recherches des XX^e et XXI^e siècles. Plusieurs chercheurs éminents se sont en effet penchés sur cet ensemble. On peut notamment citer Léon-Marie-Joseph Delaissé, Maurits Smeyers, Bert Cardon et Bernard Bousmanne, experts qui ont travaillé sur la question de la miniature flamande aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle.²⁰⁸

6.3.1. Genèse et évolution du classement des caractéristiques stylistiques

À l'origine, l'appellation désigne un(e) seul(e) personnalité/atelier. Comme évoqué précédemment, selon Friedrich Winkler, la marque de fabrique de cet enlumineur était de fournir des miniatures décorées à l'arrière-plan par des fonds peints de couleurs unies, rehaussés de sarments dorés.²⁰⁹ Néanmoins, cette caractéristique n'est pas uniquement symptomatique de la production brugeoise. Des miniaturistes établis dans d'autres régions ont recours à ce type d'ornements, auxquels on confère généralement une origine parisienne, notamment avec les décors de quadrillages dorés qui ornent les fonds des miniatures à la manière des rinceaux.²¹⁰ Le *Ms. Wittert 17* témoigne de ce décor au fol. 92 r. (fig. 76).

Si Winkler se trompait sur les rinceaux, le classement typologique et stylistique des personnages est encore aujourd'hui valable. En effet, à l'aube du réalisme eyckien, les

²⁰⁷ WINKLER, François, *Die Flämische Buchmalerei des XV^e und XVI^e Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*, Amsterdam, B. M. Israël, 1978, pp. 25-27.

²⁰⁸ DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968.

CARDON, Bert, LIEVENS, Robrecht et SMEYERS, Maurits, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus. A manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont The Morgan Library, New York, Ms. The Morgan 649. An edition of the text, a reproduction of the manuscript and a study of the miniatures*, Leuven, Peeters, 1985 (Corpus of illuminated manuscripts from the Low Countries, n°1).

BOUSMANNE, Bernard, « Deux livres d'heures du groupe aux Rinceaux d'or », dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. 20, 1987, pp. 119-144.

²⁰⁹ WINKLER, François, *op. cit.* p. 25.

²¹⁰ SMEYERS, Maurits, *op. cit.*, 1999, p. 234.

protagonistes de cet ensemble sont caractérisés par des visages et des postures peu expressifs.²¹¹ Les traits des visages et les cheveux sont esquissés par des lignes nettes, notamment les sourcils, particulièrement arqués et éloignés des yeux. Les visages ont une forme ovale et sont caractérisés par un front proéminent. Le rendu des silhouettes et des perspectives sont plats. Les paysages au même titre que les personnages et leurs postures, sont stéréotypés et ne tiennent pas compte de la profondeur. Ils sont caractérisés par la récurrence de groupes d'arbres et de rochers, représentés à la manière des paysages siennois, parsemant çà et là les étendues herbeuses.²¹² Quant au style des drapés, leurs lignes sont souples, les plis tombent à la verticale le long des étoffes et forment des empilements de plis ondulés au sol.²¹³ Les couleurs employées ont également la particularité d'être variées, la palette employée va du rouge au vert, en passant par le bleu et l'orange.²¹⁴

Ces caractéristiques ont été reprises et développées par les chercheurs à la suite de Winckler. Cependant, le nombre de témoins qui présentent ces particularités stylistiques a considérablement augmenté au fil des travaux, si bien qu'il était peu probable qu'un seul atelier ait pu être à l'origine de toutes ces œuvres. On pense donc, à l'heure actuelle, qu'il est plus judicieux de mettre le terme de « maître » au pluriel et de sous-entendre que cette appellation était une mouvance stylistique plutôt qu'une ou deux personnalités précises.²¹⁵

La datation des nombreuses œuvres les situe principalement entre les années 1420/25 et le milieu du siècle.²¹⁶ Tous les témoins relevés jusqu'à présent sont principalement des livres d'heures.²¹⁷

6.3.2. La difficulté du classement des témoins

La longue liste des témoins manuscrits appartenant au groupe des maîtres met en avant un problème capital : la diversité des mains qui le compose. En effet, bien que les codes stylistiques des maîtres restent relativement constants d'une œuvre à l'autre (paysages peu détaillés, figures au visage allongé, traitement du drapé), le degré de qualité de l'œuvre, ainsi

²¹¹ DOGAER, Georges, *Flemish miniature painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, B.M. Israël, 1987, p. 27.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ CARDON, Bert, *Gold Scrolls Group*, dans TURNER, Jane (éd.), *The Dictionary of Art*, vol. 20, New-York, Grove, 1996, p. 682.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ DOGAER, Georges, *op. cit.*, p. 27.

²¹⁷ LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Meesters van de Gouden Ranken ("Gold Scrolls")*, disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-noodnaam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-g-noodnaam/meesters-van-de-gouden-ranken-gold-scrolls/>, consulté le 25 juillet 2020.

que certains détails, varient. Faut-il pour autant différencier ces mains de l'appellation « Maîtres aux rinceaux d'or » ? Il est possible de relier certaines œuvres sous la bannière d'un même atelier, on le montrera plus loin avec plusieurs mains du *Ms. Wittert 17*.

Établir ce genre d'étude à l'échelle de l'ensemble des manuscrits identifiés constitue un travail considérable, d'autant plus que les attributions varient d'une œuvre à l'autre. Le cadre d'action de cette entreprise dépasserait largement celui de ce travail.

Toutefois, le chercheur Bert Cardon a proposé, sur base de travaux antérieurs, un classement du groupe, résumé en trois périodes stylistiques distinctes. Cette classification, bien que généraliste, constitue selon moi une base intéressante de réflexion pour le classement des mains du *Ms. Wittert 17*.

6.3.3. Une méthode de classement des témoins

Dans la notice de l'encyclopédie des arts, le chercheur Bert Cardon relève trois groupes d'œuvres reliées aux Maîtres, caractérisés par des influences distinctes, mais également par des éléments propres d'iconographie et de style.

Ces trois groupes sont classés chronologiquement. Le premier met en parallèle le groupe des maîtres avec des ateliers parisiens, qui ont influencé stylistiquement et iconographiquement la production naissante des ateliers brugeois. Le second constitue la période « d'apogée » du style, tandis que le troisième mêle la production des maîtres avec celles des nouveaux acteurs de la scène brugeoise, au tournant du XV^e siècle.

6.3.3.1. Les prémices : les influences parisiennes et le réalisme pré-eyckien

Les premières traces de l'activité des maîtres sont signalées aux alentours de 1415. Bien que brugeois, ces miniaturistes manifestent de fortes connexions avec le monde parisien. En témoignent notamment les Heures dites de *Joseph Bonaparte* (Paris, Bib. N., *Ms. Lat. 10538*), entamées par le Maître de Boucicaut et son atelier, mais achevées par des miniaturistes du Groupe aux Rinceaux d'or.²¹⁸ Le Maître de Boucicaut est un enlumineur, peut-être d'origine flamande, formé dans l'entourage de Jacquemart de Hesdin. Il est actif à Paris dans le premier quart du 15^e s. Son nom provient d'un livre d'heures qui lui est attribué, commandé par Jean II Le Meingre, dit le maréchal de Boucicaut (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 1).²¹⁹ Cette

²¹⁸ CARDON, Bert, *op. cit.*, p. 682.

²¹⁹ DATA BNF, *Maître de Boucicaut*, disponible sur https://data.bnf.fr/fr/15499860/maitre_de_boucicaut/, consulté le 10 juin 2020.

collaboration a également permis aux enlumineurs brugeois de puiser des motifs iconographiques dans les fonds parisiens.

D'autres artistes issus de Bruges ont également influencé cette production. C'est le cas notamment du Maître de Beaufort ou *Master of Beaufort saints*, ainsi que des artistes gravitant autour de cet atelier. Cet ensemble constitue un exemple stylistique du réalisme pré-eyckien, une mouvance qui s'attache à rendre de manière plus ou moins réaliste les sujets des miniatures. Les artistes de cette mouvance n'ont pas recours à des techniques illusionnistes pour rendre correctement la perspective mais manifestent un renouveau dans les thèmes employés et la composition des images. Les personnages figurés sont expressifs et soignés dans leur figuration (fig. 201 et fig. 202). Cette tendance apparaît dans l'art flamand dès début du XIV^e siècle.²²⁰

Le style des Maîtres aux rinceaux d'or manifeste une influence de ce style, sans pour autant poursuivre la volonté « réaliste » des maîtres pré-eyckiens. En effet, la représentation des personnages et des paysages annoncés par ce précédent ensemble aura tendance à se scléroser. C'est visible dans les postures stéréotypées des personnages.²²¹

6.3.3.2. 1425-1450 : affirmation de la mouvance stylistique

Les enlumineurs de ce groupe ont pour habitude de collaborer librement entre eux et d'échanger leurs formules compositionnelles. Les artistes de cet ensemble ont principalement travaillé sur de riches livres d'heures, comme le Ms. W. 211 (Baltimore, The Walters Art Museum), le Ms. 28 (New-York, Public Library) et le Ms. 1274 (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève).²²²

À cette période, d'autres types d'œuvres ont été réalisées par le groupe, comme *Le Livre du gouvernement des rois et des princes* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9474) ou des bibles (Londres, British Library, Yates Thompson Ms. 16).²²³

Un dernier groupe de manuscrits se détache spécifiquement des deux autres, surnommé « Groupe à la plume et à l'encre » (*Pen and Ink* en Anglais). Comme son nom l'indique, les miniatures réalisées par les artistes de cet ensemble sont simplement tracées à la plume. Quatre manuscrits ont été jusqu'ici recensés dans ce groupe : une *Vie du Christ* (New-York, The

²²⁰ SMEYERS, Maurits, *Naer natueren ghelike. Vlaamse miniaturen voor Van Eyck*, Leuven, Davidsfonds, 1993, p. 31.

²²¹ Idem, p. 121.

²²² CARDON, Bert, *op. cit.*, p. 682.

²²³ *Ibidem*.

Pierpont and Morgan Library, Ms. M. 649) et trois *Speculum humanae salvationis* (New-York, The Pierpont and Morgan Library, Ms. 385 ; Paris, B.N.F., Ms. Fr. 188 ; et Copenhague, Kon. Bib., Ms. GK.S. 79) (fig. 203 et fig. 125).²²⁴

6.3.3.3. *Aux alentours de 1450 : des commandes somptueuses et les prémices de Willem Vrelant*

La production des Maîtres vers le milieu du siècle diffère considérablement de ce qui se faisait durant les deux précédentes périodes. Ainsi, on continue de voir fleurir des œuvres de plus en plus luxueuses, comme les *Heures de Willem Montfort*. Toutefois, l'influence de Willem Vrelant et de son entourage commence à se faire considérablement sentir.

Willem Vrelant est un enlumineur né à Utrecht aux alentours de 1410 et probablement formé au métier dans cette ville, peut-être sous la houlette du Maître des Heures de Catherine de Clèves. Il est encore mentionné à Utrecht en 1449 mais on sait qu'il s'installe à Bruges avant 1454 car il est inscrit dans le registre de la guilde des libraires cette année-là. On a d'ailleurs trace du paiement de sa cotisation à la guilde jusqu'en 1481.

Le style de Willem Vrelant est caractérisé par la représentation de personnages aux postures rigides et stéréotypées. Les visages des protagonistes, bien que souriants, sont dépourvus de réelle expression faciale. La palette de couleurs employées par le miniaturiste est froide, et un trait noir circonscrit les personnages et les décors. La perspective n'est souvent pas respectée non plus. Une attention particulière est apportée aux *Marginaliae*, abritant de nombreux motifs fins (fig. 204).

À l'inverse, les miniaturistes travaillant dans son entourage imposent une touche résolument raffinée aux personnages et décors. Ils proposent également des innovations iconographiques intéressantes. Des liens entre ces nouveaux arrivants et le style des Maîtres aux rinceaux d'or, notamment dans le traitement des couleurs, sont palpables, on en reparlera plus loin.²²⁵ L'influence des Maîtres aux rinceaux d'or se fait encore sentir chez le « *Master*

²²⁴ CARDON, Bert, LIEVENS, Robrecht et SMEYERS, Maurits, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus. A manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont The Morgan Library, New York, Ms. The Morgan 649. An edition of the text, a reproduction of the manuscript and a study of the miniatures*, Leuven, Peeters, 1985 (Corpus of illuminated manuscripts from the Low Countries, n°1).

²²⁵ LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Willem Vrelant*, disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-naam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-w-naam/willem-vrelant/>, consulté le 28 juillet 2020.
<http://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W166/>

of beady eyes », un enlumineur brugeois ayant également collaboré avec l'entourage de Vrelant, comme c'est le cas dans le W. 186 (Baltimore, The Walters Art Museum) (fig. 130).²²⁶

6.4. Comparaison stylistique entre le/les enlumineurs du Ms. Wittert 17 et la production du *Maître aux Rinceaux d'or*

Sur base de l'éventail de caractéristiques relevées dans le chapitre précédent, les liens entre le *Ms. Wittert 17* et la production des Maîtres aux rinceaux d'or est évidente. Cependant, la confrontation de l'œuvre avec les caractéristiques de production, mises en avant par Bert Cardon, apparaît problématique. Les quatre mains relevées au chapitre précédent manifestent des affinités avec les trois périodes de la classification de Cardon.

À l'issue de l'analyse des liens stylistiques des différents groupes, je donnerai plusieurs hypothèses de réponses quant à la datation stylistique de cette œuvre.

6.4.1. Liens avec la première période : des ressemblances avec les *Heures dites de Bonaparte*

Les personnages et les compositions du premier groupe d'enluminures du Ms. Wittert 17 manifestent des ressemblances importantes avec celles attribuées aux Maîtres aux rinceaux d'or dans *Les Heures dites de Joseph Bonaparte* (entre les fol. 234 v. et 303 r.).

Le soin apporté à la représentation des personnages du premier groupe du Ms. Wittert 17 ressemble, en effet, à celui des peintures du Lat. 10538. Les physionomies des personnages, autant masculins que féminins, comportent des similitudes. La comparaison de la représentation du Dioclétien en roi au fol. 300 r. du Lat. 10538, avec le Hérode du fol. 92 r. dans le Ms. Wittert 17, est éloquente à ce sujet (fig. 205 et fig. 76). Les physionomies des Vierges de chaque œuvre se ressemblent également (fig. 206 et fig. 52).

La gestion du drapé, très fluide par rapport aux autres groupes, rappelle aussi celle des Maîtres aux rinceaux d'or ayant officié dans le Lat. 10538. Ces plis sont également à mettre en lien avec les drapés du Maître de Boucicaut dans la même œuvre et, plus généralement, avec la manière parisienne de traiter les tissus entre la fin du XIV^e siècle et la première moitié du XV^e siècle. On peut citer à cet effet le travail du maître de Bedford et celui du maître de la Mazarine.

²²⁶ LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Meesters van de Gouden Ranken* ("Gold Scrolls"), disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-noodnaam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-g-noodnaam/meesters-van-de-gouden-ranken-gold-scrolls/>, consulté le 25 juillet 2020.

On notera que la gestion du drapé des Maîtres aux rinceaux d'or est toutefois moins fluide que celle des maîtres parisiens (fig. 152, fig. 133 et fig. 76)

Toutefois, ces constats ne sont pas applicables à tous les groupes stylistiques du Ms. Wittert 17. L'exécution des enluminures des autres ensembles les rapproche des artistes ayant officié dans la deuxième phase de développement du style des maîtres, voire dans la troisième. L'exécution du Ms. Wittert 17 ne date très probablement pas des deux premières décennies du siècle. Toutefois, il est évident que le miniaturiste à l'origine de ce groupe de peinture s'est inspiré du style des ateliers parisiens. Se pourrait-il qu'il s'agisse d'un miniaturiste parisien venu s'installer à Bruges, ou, à l'inverse, d'un miniaturiste brugeois appartenant à la seconde mouvance des Maîtres, ayant eu l'occasion d'être formé à Paris ? La question reste ouverte.

6.4.2. Liens avec la deuxième période (1425-1450)

Bien que l'influence des ateliers parisiens, notamment au travers des *Heures dites de Joseph Bonaparte*, soit attestée dans le cas du premier groupe d'enluminure du Ms. Wittert 17, les liens entre la seconde période stylistique mentionnée par Cardon et le Ms. Wittert 17 sont tout aussi probants.

Il est d'abord à souligner que le nombre de mains présentes dans le Ms. Wittert 17 met en évidence une collaboration interne entre les artistes du groupe. Pour rappel, cette caractéristique définit également la seconde période d'activité des maîtres.

Le second groupe d'enluminures du Ms. Wittert 17 ressemble aux compositions présentes dans le Ms. W. 3, daté des alentours de 1440 et conservé à la Pierpont and Morgan Library de New-York. La datation de l'œuvre est toutefois à prendre avec précautions car le site de la The Morgan Library ne livre pas de description détaillée sur cette œuvre, comme c'est le cas en général. Toutefois, le côté stéréotypé des personnages et le traitement du drapé moins fluide éloigne les figures du « réalisme » du premier groupe. De même, ces enluminures ne présentent pas de grandes ressemblances stylistiques avec les œuvres de la troisième période, après le deuxième quart du XV^e siècle. On peut donc se permettre de garder cette datation.

Les ressemblances entre les enluminures représentant les saintes vierges du Ms. W. 3 (fol. 193 v., 195 v., 198 v. et 204 v.) et celles du Ms. Wittert 17 (fol. 18 v., 19 v., 20 v., 21 v.) sont particulièrement frappantes (fig. 207 et fig. 16). Les physionomies des personnages sont à ce point semblables que l'hypothèse d'un atelier commun à la réalisation de ces deux groupes d'enluminures est très probable.

Cette manière caractéristique de traiter les visages se retrouvent également dans les œuvres précédemment citées le W. 211 conservé au Walters Art Museum de Baltimore (fig. 124).

Si ce rapprochement stylistique offre une piste de réflexion concrète pour la datation de l'œuvre, le troisième groupe et le quatrième groupe d'enluminures du Ms. Wittert 17 posent cette fois problème. En effet, comme on l'a démontré précédemment, le style de ce troisième groupe se démarque véritablement des premier et second. L'exécution des figures est beaucoup plus fine, les carrures sont plus réalistes et les plis plus cassés. De même, le quatrième groupe ne correspond pas non plus à cette classification stylistique. Que faire de ces deux derniers groupes ? Il semblerait que la mouvance stylistique la plus tardive des maîtres puisse apporter des réponses.

6.4.3. Liens avec la dernière période : émancipation du style des Maîtres aux rinceaux d'or

6.4.3.1. *Le troisième groupe du Ms. Wittert 17*

Le troisième groupe d'enluminures m'a longtemps posé question : le miniaturiste qui en était à l'origine pouvait-il être rattaché à l'œuvre des Maîtres aux rinceaux d'or ? En effet, comme évoqué plus haut, les traits des personnages ont un aspect plus « réaliste » que dans les autres groupes.

L'hypothèse d'enlumineurs étrangers à la sphère brugeoise qui auraient pu correspondre à ce canevas figuratif a alors été émise. Les principales pistes ont été Utrecht et Paris. Beaucoup d'enlumineurs utrechtois, on l'a vu plus haut, soit sont venus s'installer à Bruges, ou ont été sollicités par des libraires brugeois pour des commandes d'enluminures sur feuilles séparées.²²⁷ La piste de Paris me semblait également judicieuse, au vu des liens entre la production des Maîtres aux rinceaux d'or et cette ville. Cependant, malgré des recherches axées sur les moteurs de recherche de la BNF (*Gallica*), de l'IRHT (*Initiales et Enluminures*), de la Morgan and Pierpont Library (*Corsair*), de l'IRPA (*BalAt*), du Walters Museum of Art (*Digital Walters*) et de la British Library (*Digitised manuscripts*), aucune œuvre réalisée dans ces villes ne proposait de style semblable.

Une piste de réponse s'est finalement profilée au regard du Ms. Walters 220. Cet ouvrage est une œuvre brugeoise, datée dans une fourchette chronologique aux alentours de

²²⁷ SMEYERS, Maurits, *op. cit.*, 1999, p. 196.

1450 et 1460. Le Ms. Walters 220 est stylistiquement attribué à l'entourage de Vrelant.²²⁸ Le point de ressemblance le plus certain entre le Walters 220 et le Wittert 17 est la manière dont les drapés sont traités. Les enluminures du troisième groupe du Ms. Wittert 17 et celles du Walters 220 partagent la représentation de vêtements aux plis cassés, formant des cornets ou s'étalant au sol sans former de « vagues » (fig. 135 et fig. 32). Le rendu ondoyant et soyeux des matières est le même.

En comparant le fol. 158 r. du Walters 220, représentant David pénitent, et le fol. 34 r. du Wittert 17, montrant, en partie, des apôtres, on remarque de grandes similarités dans le traitement des figures barbues (fig. 191 et fig. 31). Les physionomies des Vierges de chaque œuvre/groupe, respectivement aux fol. 108 r. (Walters 220) et 38 r. (Wittert 17), se ressemblent également (fig. 208 et fig. 38).

Il est intéressant de noter que la typologie des rinceaux dans les marges sont semblables et les feuillages présentent des teintes proches. Cependant, les rinceaux du Walters 220 sont moins fournis en décoration marginale animale et ne représentent aucune figure hybride. Cet indice est toutefois à prendre avec précautions, car ces rinceaux particuliers, bien qu'ils ne soient pas inhérents à tous les groupes stylistiques du Ms. Wittert 17, sont également en marge des enluminures du quatrième groupe (fig. 208, fig. 35 et fig. 47).

Les similitudes entre les enluminures du troisième groupe et les productions relatives à l'entourage de Vrelant peuvent encore être appuyées si on met regard le Wittert 17 avec les Heures de Willem de Montfort. Ces heures sont décrites dans la littérature comme ayant été réalisées par une personnalité isolée de la figure de Vrelant : le Maître du livre d'heures de Montfort. Ce miniaturiste, qui aurait également réalisé deux autres livres d'heures (Bibliothèque royale de la Haye, Ms. BPH 42 ; Getty Museum, *Livre d'heures d'Arenberg*, Ms. Ludwig IX 8), se démarque en plusieurs points du style caractéristique de Vrelant. En effet, là où Willem Vrelant emploie une palette de couleurs froides, les teintes utilisées dans ces trois œuvres sont chaudes. De plus, les visages du Maître du livre d'heures de Montfort sont plus individualisés et expressifs que ceux de Vrelant. Réalisé au milieu du XV^e siècle, le livre

²²⁸ THE WALTERS ART MUSEUM, Ms. W. 220, disponible sur <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W220/description.html>, consulté le 10 juin 2020.

d'heures de Montfort pourrait constituer une transition entre le style des Maîtres aux rinceaux d'or et celui de Willem Vrelant.²²⁹

6.4.3.2. *Le quatrième groupe du Ms. Wittert 17*

Le quatrième ensemble enluminé du Ms. Wittert 17 a, selon moi, également été réalisé dans la dernière mouvance stylistique des Maîtres aux rinceaux d'or. Je n'ai, à l'heure actuelle, pas encore trouvé d'ouvrage qui puisse être stylistiquement comparé aux enluminures de ce quatrième groupe. Cependant, plusieurs indices permettent d'attribuer la réalisation de ces miniatures à un atelier brugeois du milieu du XV^e siècle.

L'indice principal qui permet de corroborer cette hypothèse est le style du drapé, aux plis cassés et aigus. Celui-ci est d'ailleurs proche de celui du troisième groupe du Ms. Wittert 17 et, par extension, de celui des manuscrits cités au point précédent (fig. 32, fig. 56 et fig. 208).

Un second indice, moins certain, pourrait permettre de lier chronologiquement la réalisation des enluminures du troisième et du quatrième groupe. Comme évoqué au chapitre précédent, il existe des différences entre les groupes dans la manière de figurer les *Marginaliae*. Le troisième et le quatrième groupe partagent le même type de rinceaux, caractérisés, pour rappel, par des feuillages épais, l'abondante utilisation d'un ton jaune clair et l'emploi d'une nuance de bleu, différente par rapport aux autres groupes. La décoration marginale a donc été réalisée par un même atelier, ce qui pourrait signifier que les enluminures des deux groupes auraient été conçues en même temps. Bien que les deux mains soient distinctes, peut-être que les enlumineurs à l'origine de ces deux groupes ont fait partie du même atelier. Cependant, la décoration marginale, dans un souci d'optimisation de la production inhérente à la production brugeoise de l'époque, aurait également pu être réalisée indépendamment des deux ateliers.²³⁰ Quoi qu'il en soit, la conception des *Marginaliae* des deux groupes a été effectuée par la même personnalité et, donc, en même temps.

6.5. Conclusion

La première partie de ce chapitre, à propos de l'environnement dans lequel les Maîtres aux rinceaux d'or ont évolué, était plus introductive. Elle a toutefois permis de comprendre comment une mouvance stylistique d'une telle importance a pu se développer. On soulignera le rôle du contexte économique de Bruges, ainsi que l'efflorescence d'une littérature destinée

²²⁹ LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Willem Vrelant*, disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-naam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-w-naam/willem-vrelant/>, consulté le 28 juillet 2020.

²³⁰ Voir point 5.2.1.4.

exclusivement à la bourgeoisie, classe émergente dans le contexte brugeois des XIV^e et XV^e siècles.

La confrontation des styles des différents groupes du Ms. Wittert 17 avec ceux des ensembles du classement repris par Cardon s'est révélée intéressante. Le Ms. Wittert 17 est à la croisée des influences. L'analyse du premier et du deuxième groupe du Ms. Wittert 17 manifestent des liens forts avec la première et la deuxième période stylistique des Maîtres aux rinceaux d'or, deux périodes phares qui regroupent à elles seules l'ensemble des caractéristiques stylistiques des Maîtres. Le troisième et le quatrième groupe sortent, quant à eux, du cadre stylistique, au sens strict, du groupe des Maîtres. Le style plus réaliste des figures les rapproche plutôt de la troisième mouvance des Maîtres, tournée davantage vers des personnalités stylistiques annonciatrices du style de Vrelant.

Le manuscrit a donc probablement été exécuté vers le milieu du XV^e siècle, aux alentours des années 1440-1450. Cette œuvre témoigne d'une période de transition stylistique entre le prolifique style des Maîtres aux rinceaux d'or et celui de Vrelant et de son entourage.

7. Conclusion générale

L'étude du Ms. Wittert 17 touche à sa fin. Tout au long de ses six chapitres d'analyse, c'est une véritable carte d'identité de l'œuvre qui a été dressée. Chaque chapitre a permis, à son échelle, d'apporter des indices qui, mis bout à bout, construisent et affirment l'identité du Ms. Wittert 17.

Le chapitre consacré à son étude codicologique et paléographique a permis de poser les bases de la réflexion à propos du Ms. Wittert 17. À travers le manuscrit, c'est sa richesse, son histoire matérielle et ses caractéristiques scripturales qui ont été mises à l'honneur. L'étude de l'objet livre a montré que le Ms. Wittert 17 avait largement été manipulé et remanié. Les dégradations, les différentes annotations, ainsi que les marques de possessions sont les conséquences de ces remaniements. Ils montrent que l'œuvre a voyagé entre plusieurs propriétaires. Sa mise en page et sa mise en texte ont démontré sa richesse. L'identification de l'écriture, une *Northern Textualis* de niveau *Formata*, a permis de poser un cadre géographique préliminaire à la rédaction de ce livre d'heures : le Nord de l'Europe à la fin du Moyen Âge.

L'étude des différentes sections textuelles au chapitre suivant a livré de précieux indices relatifs à l'identité du commanditaire de l'œuvre, qui s'avère être très probablement une femme ayant vécu dans la région de Bruges. Les nombreux textes secondaires et tertiaires, parfois rares dans ce type de livre, montrent aussi qu'une attention toute particulière a été apportée à la sélection des pièces écrites et que la dévotion à la Vierge constitue une part importante du contenu.

La longue analyse iconographique des vingt-neuf grandes enluminures, des dix-neuf miniatures marginales, ainsi que du décor marginal, a permis de faire de nombreux rapprochements compositionnels avec les milieux parisiens et flamands, indices décisifs dans la confirmation de l'identité stylistique de l'œuvre. L'étude des marges a également posé les prémices de l'identification des différentes mains à l'origine de sa décoration.

L'analyse stylistique des images, décrites au chapitre précédent, s'est révélée plus fastidieuse que prévu. Au terme de cette étude, basée principalement sur l'analyse des grandes enluminures, quatre mains distinctes se sont distinguées. Toutefois, malgré des différences notables dans les détails des physionomies des personnages et de leurs vêtements, la conclusion préliminaire du chapitre a mis en évidence un style commun aux quatre personnalités artistiques qui y ont travaillé. La suite de l'étude, consacrée aux arrière-plans des œuvres et à la décoration

marginale, est venue confirmer cette affirmation en montrant des schémas similaires dans la composition des paysages.

Dans la continuité du chapitre précédent, la dernière section de ce travail a confirmé l'hypothèse formulée ensuite ainsi qu'au fil des chapitres de cette étude, à savoir que le Ms. Wittert 17 a bien été conçu à Bruges vers le milieu du XV^e siècle. Cette affirmation a été rendue possible suite à l'identification des personnalités artistiques à l'origine de l'œuvre : les Maîtres aux rinceaux d'or. Après avoir fourni un contexte historique et géographique à ces personnalités, la confrontation entre le Ms. Wittert 17 et les œuvres attribuées à ce groupe s'est avérée enrichissante mais aussi complexe. Elle indiquait que les différentes mains du Ms. Wittert 17 reprenaient des caractéristiques stylistiques propres aux trois périodes d'activité des maîtres. Malgré la confusion que ces caractéristiques divergentes ont pu induire, on peut raisonnablement situer la datation de production de l'œuvre entre les années quarante et cinquante du XV^e siècle.

Les apports vont aussi au-delà, puisqu'ils ont permis de mettre en lumière tout un pan de la société du Moyen Âge. La destination bourgeoise du livre d'heures, ses enjeux religieux sur le salut de l'âme et la question de la dévotion privée, constituent autant d'interrogations qui ont été levées. Avec l'exemple de la production de livres à Bruges, c'est la situation d'une importante ville marchande du XV^e siècle qui a aussi été abordée.

Cette étude n'avait pas la prétention d'analyser le Ms. Wittert 17 dans son entièreté. La tâche est trop importante à l'échelle d'un mémoire et plusieurs questions restent en suspens. Une analyse codicologique plus approfondie serait nécessaire, notamment sur les questions de la distribution des cahiers et de la caractérisation de l'écriture. Le contenu des textes mériterait aussi une attention particulière. La manière dont les pages enluminées ont été conçues reste floue : dans quel ordre la page a-t-elle été envisagée ? Les marges ont-elles été réalisées par des ateliers indépendants de ceux des enluminures ? Cette étude offre une base de réflexion mais ne permet pas de répondre entièrement à la question. Une analyse archéométrique des peintures et des pigments employés dans les miniatures pourrait également infirmer ou confirmer la division stylistique entre les différentes mains.

Ce travail, passionnant et enrichissant, a permis à un livre d'heures de sortir de son anonymat, parmi la quantité d'autres ouvrages du même type. Le Ms. Wittert 17 est un témoin riche en informations sur son époque, sur lequel j'ai travaillé avec plaisir.

8. Bibliographie

8.1. Monographies

ALIVON, Pascal, Styles et modèles, Guide des styles de dorure et de décoration des reliures, Paris, Artnoville, 1990.

AS-VIJVERS, Anne Margreet W., *Miniaturen en Monnikenwerk. Middeleeuwse manuscripten uit een Brabantse collectie*, Tilburg, Scription Boekenfonds, 2000.

AS-VIJVERS, Anne Margreet W. et DEKEYZER, Brigitte, *Les Heures van Reynegom*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2005.

BRASSINE, Joseph, *Catalogue des manuscrits légués à la Bibliothèque de l'Université de Liège par le Baron Adrien Wittert*, Liège, D. Cormaux, 1910.

BROWN, Andrew et DUMOLYN, Jan (éds.), *Medieval Bruges, c. 850-1550*, Cambridge, University Press, 2018.

BOUSMANNE, Bernard, *L'enluminure : XIV^e-XV^e siècle*, Bruxelles, la Renaissance du Livre, 2001.

CAPPELLI, Adriano, *Lexicon abbreviaturarum quae in lapidibus, codicibus et chartis praesertim medii-aeui occurrunt. Dizionario di Abbreviature. Latin ed italiane*, Milano, Ulrico Hoepli editore, 1899.

CARDON, Bert, LIEVENS, Robrecht et SMEYERS, Maurits, *Typologische taferelen uit het leven van Jezus. A manuscript from the Gold Scrolls Group (Bruges, ca. 1440) in the Pierpont The Morgan Library, New York, Ms. The Morgan 649. An edition of the text, a reproduction of the manuscript and a study of the miniatures*, Leuven, Peeters, 1985 (Corpus of illuminated manuscripts from the Low Countries, n°1).

CARDON, Bert (ed.), VAN DER STOCK, Jan (éd.) et VANWIJNSBERGHE, Dominique (éd.), *Als ich can. Liber amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, 2 volumes, Leuven, Peeters, 2002.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *Le bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Paris, 2006.

CLARK, Gregory T., *Made in Flanders. The master of the Ghent privileges and manuscript painting in the Southern Netherlands in the time of Philip the Good*, Turnhout, Brepols, 2000.

DEFOER, Henri, KORTEWEG, Anne, WUESTEFELD, Wilhelmina, et al., *The golden age of dutch manuscript painting*, Stuttgart, Belser-Verlag, 1990.

DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968.

DELCOURT, Thierry (dir.) et BOUSMANNE, Bernard, *Miniatures flamandes : 1404-1482*, Bruxelles, Bibliothèque nationale de Belgique, 2012.

DEROLEZ, Albert, *The paleography of gothic manuscript books from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (Cambridge Studies in Paleography and Codicology).

DOGAER, Georges, *Flemish miniature painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, B.M. Israël, 1987.

DE HAMEL, Christophe, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Londres, Phaïdon Press, 1994.

DE POORTER, Alphonse, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique de la ville de Bruges*, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

DE SAINT-GENOIS, Jules, *Catalogue raisonné et méthodique de la bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand*, Gand, Annoot-Braeckman, 1852.

DE VOS, Dirk, *Hans Memling. L'oeuvre complète*, Anvers, Fonds Mercator, 1994.

DUNN-LARDEAU, Brenda, *Catalogue raisonné des livres d'heures conservés au Québec*, Québec, Presses de l'Université, 2018.

FORSYTH, William H., *The Pietà in french Late Gothic Sculpture. Regional Variations*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995.

GLÉNISSON, Jean (dir.), *Le livre au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 1988.

HARTHAN, John, *L'âge d'or des livres d'heures*, Bruxelles, Elsevier Sequoia, 1977.

HEIRWEGH, Jean-Jacques et VAN BELLE, Jean-Louis, *Les saints patrons des métiers en Belgique*, Bruxelles, CIACO, 1991.

HOFMANN, Mara (éd.), *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril. À l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris causa de la Freie Universität Berlin*, Turnhout, Brepols, 2007.

LEFORT, Jean, *La saga des calendriers. Ou le frisson millénariste*, Paris, Belin-Pour la science, 1998.

LEMAIRE, Jacques, *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve, Publications de l'Institut d'études médiévales, 1989.

LEROQUAIS, Victor, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, 3 tomes, Paris, 1927.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, Cemi, 1985.

OPSOMER, Carmélia, *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*, Liège, Crédit communal de Belgique, 1989.

PÄCHT, Otto, *L'enluminure médiévale. Une introduction*, Paris, Macula, 1997.

PARISSE, Michel, *Manuel de paléographie médiévale. Manuel pour les grands commençants*, Paris, Picard, 2016.

PIPONNIER, Françoise et MANE, Perrine, *Se vêtir au Moyen Age*, Paris, Adam Biro éditeur, 1995.

RAYNAUD, Christiane (éd.), *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale de Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Le Léopard d'or, 2014 (Cahiers du Léopard d'or, n°17).

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumes, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

SCHANDEL, Pascal (dir.), *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*, Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, 2009.

SMEYERS, Maurits, *Naer natueren ghelike. Vlaamse miniaturen voor Van Eyck*, Leuven, Davidsfonds, 1993.

SMEYERS, Maurits, *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century. The medieval world on parchment*, Turnhout, Brepols, 1999.

SMEYERS, Maurits (éd.), *Flanders in a European perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad. Proceedings of the international colloquium Leuven*, Leuven, Peeters, 1995.

STIENNON, Jacques, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1991.

VANDERKINDERE, Léon, *La formation territoriale des principautés belges au Moyen Age*, vol. 1, Bruxelles, H. Lamertin, 1902.

VANWIJNSBERGHE, Dominique, *À l'Escu de France. Guillebert de Mets et la peinture de livres à Gand à l'époque de Jan van Eyck (1410-1450)*, Bruxelles, institut du patrimoine artistique, 2017.

VAN CAENEGEM, Raoul, BOONE, Marc et al., *1302, le désastre de Courtrai. Mythe et réalité de la bataille des Éperons d'or*, Anvers, Fonds Mercator, 2002.

VAN DEN GHEYN, Joseph et LYNA, François, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*. Bruxelles, H. Lamertin, 1901-1948.

VAN DER HORST, Koert (éd.), *Masters and miniatures. Proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk, Davaco, 1991.

VAN DER HORST, Koert, *Illuminated and decorated medieval manuscripts in the University Library*, Utrecht, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

WIECK, Roger S., *Time sanctified. The Book of hours in medieval art and life*, New York, Baltimore, George Braziller INC., 1988.

WINKLER, François, *Die Flämische Buchmalerei des XVe und XVIe Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern Van Eyck bis zu Simon Bening*, Amsterdam, B. M. Israël, 1978.

8.2. Articles

ALBERT, Jean-Pierre, « La Légende de sainte Marguerite. Un mythe maïeutique ? » dans *Razo, Cahiers du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Nice*, 1988, pp. 19-31.

BOUSMANNE, Bernard, « Deux livres d'heures du groupe aux Rinceaux d'or », dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. 20, 1987, pp. 119-144.

CHARLIER, Jacques, « Les problèmes d'aménagement suscités par la croissance du port de Zeebrugge », dans *Norwis*, n°133-135, Janvier-Septembre 1987, pp. 239-252.

CLARK, Gregory T., VANWIJNSBERGHE, Dominique, WIJSMAN, Hanno et al., « Les manuscrits à peinture au Moyen Âge. Bilan et perspectives de la recherche », dans *Perspective*, n°2, 2010, pp. 301-318.

DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, « Le livre d'heures de Mary van Vronensteyn. Chef-d'œuvre inconnu d'un atelier d'Utrecht, achevé en 1460 », dans *Scriptorium*, tome 3, n°2, 1949, pp. 230-245.

FOUCART-BORVILLE, Jacques, « Les repositoires et custodes eucharistiques du Moyen Âge à la Renaissance », dans *Bulletin Monumental*, tome 155, n°4, année 1997, pp. 273-288.

GAIDOZ, Henri, « La Réquisition d'amour et le symbolisme de la pomme », dans *École pratique des hautes études, Section des sciences historiques et philologiques, Annuaire 1902*, 1901, p. 5-33.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, « Les femmes dans la vie religieuse au Moyen Âge. Un bref bilan historiographique », dans *Clio. Femmes, Genre, histoire*, n°8, 1998, pp. 201-216.

SAMSON, Geneviève, « Les reliures des livres d'heures manuscrits de L'Université McGill et la reliure gothique d'origine du McGill, MS 101 », dans *Renaissance and Reformation / Renaissance Et Réforme*, vol. 39, no. 4, 2016, pp. 199-204.

STABEL, Peter, « Organisation corporative et production d'œuvres d'art à Bruges à la fin du Moyen Âge et au début des Temps modernes », dans *Le Moyen Âge*, tome 113, 2007, pp. 91-134.

WEED, Stanley E., « Venerating the Virgin Martyrs. The Cult of the *Virgines Capitaes*. Art, Literature, and Popular Piety », dans *The Sixteenth Century Journal*, vol. 41, n° 4, pp. 1065-1091.

ZIÇTKIEWICZ-KOTZ, Joanna, « Du psautier au livre d'heures. L'iconographie des livres de prières franco-flamands (1250-1320) », dans *La Gazette du livre médiéval*, n° 54, 2009, pp. 31-48.

8.3. Catalogues

Choix d'œuvres de la Collection Wittert, Liège, Société l'Émulation, 1960.

Splendour of the burgundian netherlands. Southern Netherlandish Illuminated Manuscripts in Dutch Collections, Utrecht, Museum Catharijneconvent, 2018.

Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-1420), Leuven, Cultureel centrum Romaanse Poort, 1993.

8.4. Ressources en ligne

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Gallica*, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>, Consulté le 26 novembre 2019.

CHD CENTER FOR HÅNDSKRIFTSTUDIER IN DANMARK, *Tutorial on Books of Hours. Hore de Sancto Spiritu (c. 1330 ?). Short Hours of the Holy Spirit. Introduction*, disponible sur <http://manuscripts.org.uk/chd.dk/tutor/HSSpiritu.html>, consulté le 23 mai 2020.

CLARK, Gregory T., « LiègeBUwittert17 », posté sur le blog *Beyond Use*, disponible sur <http://www6.sewanee.edu/beyonduse/details.php?mssby=Alphabetical&manuscript=Li%E8geBUwittert17>, consulté le 23 juin 2020.

CoKL, *Corpus Kalendarium*, <http://www.cokldb.org/>, consulté le 26 novembre 2019.

CNRTL, *Stabat Mater*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/stabat%20mater>, consulté le 18 juillet 2020.

CONNAÎTRE LA WALLONIE (PORTAIL WALLONIE.BE), *Diocèses et provinces ecclésiastiques après 1559*, disponible sur <http://connaîtrelawallonie.wallonie.be/fr/histoire/atlas/dioceses-et-provinces-ecclesiastiques-apres-1559#.Xx3Jp4zZPY>, consulté le 28 juillet 2020.

DIOCÈSE DE NAMUR, *Glossaire. Précisions sur certains termes employés dans nos éditions*, disponible sur <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dw7ik4sWjIoJ:www.diocesedenamur.be/Docdownload.asp%3FID%3D7145DFC0450D00026D+&cd=2&hl=fr&ct=clnk&gl=be>, consulté le 20 mai 2020.

DOMINICAINES D'ESTAVAYER-LE-LAC, *Prières pour les mourants*, disponible sur <http://www.moniales-op.ch/spiritualite/prieres-chretiennes/prieres-mourants>, consulté le 2 juillet 2020.

DONUM, *Livre d'heures (Latin). Bruges, XV^e siècle*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1535>, consulté le 1^{er} juillet 2020.

DONUM, *Livre d'heures à l'usage de Paris (latin-français). France, XIV^e s.*, disponible sur <https://donum.uliege.be/handle/2268.1/1606>, consulté le 3 juillet 2020.

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, *Fête-Dieu ou Fête du Saint-Sacrement*, disponible sur <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fete-dieu-fete-du-saint-sacrement/>, consulté le 20 mai 2020.

IRHT, *Codicologia. Glossaires codicologiques*, disponible sur <http://codicologia.irht.cnrs.fr/indexc>, consulté le 26 novembre 2019.

IRHT, *Initiales*, disponible sur <http://initiale.irht.cnrs.fr/>, consulté le 26 novembre 2019.

IRHT, *La décoration du manuscrit*, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/751>, consulté le 26 novembre 2019.

IRHT, *Les carnets de l'IRTH*, disponibles sur <https://irht.hypotheses.org/>, consulté le 23 avril 2020.

IRPA, *Balat*, http://balat.kikirpa.be/search_photo.php, consulté le 26 novembre 2019.

LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Le calendrier », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2445>, consulté le 23 mai 2020.

LEBIGUE, Jean-Baptiste, « Initiation aux manuscrits liturgiques. Les offices supplémentaires au propre », posté sur le blog *IRHT, Institut de recherche et d'histoire des textes*, posté le 21 décembre 2016, disponible sur <https://irht.hypotheses.org/2276>, consulté le 23 mai 2020.

LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Meesters van de Gouden Ranken ("Gold Scrolls")*, disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-noodnaam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-g-noodnaam/meesters-van-de-gouden-ranken-gold-scrolls/>, consulté le 25 juillet 2020.

LEXICON VAN BOEKVERLUCHTERS, *Willem Vrelant*, disponible sur <https://www.bookilluminators.nl/met-naam-gekende-boekverluchters/boekverluchters-w-naam/willem-vrelant/>, consulté le 25 juillet 2020.

MINISTÈRE DE LA CULTURE. VOCABULAIRES, *Saint Georges*, disponible sur http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/sancti_fr, consulté le 20 mai 2020.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BORDEAUX, *Vanités. Divertir l'œil sans égarer l'esprit*, disponible sur <http://www.musba-bordeaux.fr/sites/musba-bordeaux.fr/files/vanites.pdf>, consulté le 25 mai 2020.

STUTZMANN, Dominique, « Les écritures gothiques livresques : classification de Liefinck-Gumbert-Derolez », posté sur le blog *Paléographie médiévale*, posté en juin 2013, disponible sur <https://ephepaleographie.wordpress.com/qu%e2%80%99est-ce-que-la-paleographie/les-ecritures-gothiques-livresques-classification-de-liefinck-gumbert-derolez/>, consulté le 10 juillet 2020.

THE WALTERS ART MUSEUM, *The digital Walters Manuscripts*, http://www.thedigitalwalters.org/01_ACCESS_WALTERS_MANUSCRIPTS.html, consulté le 26 novembre 2019.

THE WALTERS ART MUSEUM, *Walters Ms. 173. Book of hours*, disponible sur <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W173/description.html>, consulté le 26 mai 2020.

UNIVERSITY OF EAST ANGLIA, *Cursus project. An online Resource of Medieval Liturgical Texts*, <http://www.cursus.org.uk/>, consulté le 23 avril 2020.

8.5. Mémoires et thèses

ADAM, Nicolas, *L'iconographie médiévale du château dans les manuscrits épiques des XIV^e et XV^e siècles, entre Paris et Lille. Approche culturelle et symbolique*, mémoire de master en histoire, Université Evry Val d'Essonne, 2014.

COLLA, Virginie, *Production de livres d'heures à la fin du Moyen Age : Etude stylistique et codicologique d'exemplaires décorés par le Groupe aux Rinceaux d'or et conservés à la Bibliothèque royale de Belgique*, mémoire de master en histoire de l'art, Université Libre de Bruxelles, s.d.

FIERO, Gloria Konig, *Devotional illumination in early Netherlandish manuscripts. A study of the grisaille miniatures in Thirteen related Fifteenth century Dutch books of hours*, thèse de doctorat en histoire de l'art, The Florida State University. College of arts and sciences, 1970.

8.6. Notes de cours

ADAM, Renaud, *Cours d'histoire du livre à la Renaissance*, notes de cours, Université de Liège, Histoire, 2018-2019.

MARCHANDISSE, Alain, *Cours d'histoire des états bourguignons*, notes de cours, Université de Liège, Histoire, 2018-2019.

9. Manuscrits cités

Amiens

Bibliothèque municipale

Ms. 0363, *Novella in Decretales Gregorii VIII* (ca. 1376)

Autun

Bibliothèque municipale

Ms. 0132, Sacramentaire à l'usage d'Autun (ca. 1150)

Baltimore

The Walters Art Museum Baltimore

Ms. W. 3, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Ms. W. 166, Livre d'heures de Daniel Rym (ca. 1420-1430)

Ms. W. 173, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440-1450)

Ms. W. 183, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1460-1470)

Ms. W. 186, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1460)

Ms. W. 197, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1460)

Ms. W. 211, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Ms. W. 220, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1450-1455)

Ms. W. 239, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1430-1445)

Ms. W. 240, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1450-1460)

Ms. W. 246, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440-1450)

Ms. W. 263, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440-1450)

Ms. W. 282, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440-1450)

Ms. W. 721, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1450)

Besançon

Bibliothèque municipale

Ms. 0050, Livre d'heures à l'usage de Rome (deuxième quart du XV^e siècle)

Ms 0151, Livre d'heures à l'usage de Rome (deuxième quart du XV^e siècle)

Boulogne-sur-Mer

Bibliothèque municipale

0089, Livre d'heures (2^e quart du XV^e)

Bruxelles

Bibliothèque nationale

Ms. 9474, *Livre du gouvernement des princes* (ca. 1440)

Ms. IV. 12936, *Livre d'heures Van Reynegom* (ca. 1441-1460)

Ms. IV 1113, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1441-1460)

Chantilly

Musée Condé

Ms. 0065, *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (ca. 1411-1416)

Ms. 0066 (1383), Livre d'heures à l'usage de Paris (ca. 1415)

Ms. 0070, Livre d'heures (premier quart du XV^e siècle)

Copenhague

Bibliothèque nationale

Ms. GK.S. 79, *Speculum humanae salvationis* (ca. 1430)

Douai

Bibliothèque municipale

Ms. 0179, Livre d'heures à l'usage de Rome (deuxième quart du XV^e)

Harvard

Houghton Library

Ms. Lat. 132, Heures à l'usage de Rome (ca. 1425-1450)

Liège

Bibliothèque universitaire

Ms. Wittert 17, Livre d'heures à l'usage de Rome

Ms. Wittert 26, Livre d'heures à l'usage de Paris (ca. 1351-1400)

Londres

British Library

Yates Thompson Ms. 16, Bible (ca. 1432)

Harley 2846, Livre d'heures à l'usage de Sarum (deuxième quart du XV^e siècle)

Royal Ms. A XVIII, *The Beaufort Hours* (premier quart du XV^e siècle)

Los Angeles

Getty Museum

Ms. Ludwig IX 8, *Livre d'heures d'Arenberg* (ca. 1460)

Lyon

Bibliothèque municipale

Ms. 5140, livre d'heures à l'usage de Paris (ca. 1425-1430)

New-York

Morgan & Pierpont Library

Ms. M. 19, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Ms. M. 78, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Ms. M. 87, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Ms. M. 168, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1450)

Ms. M. 253, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1480)

Ms. M. 374, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1420)

Ms. M. 385, *Speculum humanae salvationis* (milieu du XV^e)

Ms. M. 493, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1480)

Ms. M. 649, *Vie du Christ* (ca. 1440)

Ms. M. 917/945, *Livre d'heures de Catherine de Clèves* (ca. 1440)

Ms. M. 1160, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1460-1470)

Ms. W3, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)

Public Library

Ms. 28, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1425-1450)

Oxford

Bodleian Library

Ms. Canon Liturg. 116, Livre d'heures à l'usage de Rome (premier quart du XV^e siècle)

Paris

Bibliothèque nationale de France

Ms lat. 9474, *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, (ca 1505-1510)

MS. Fr. 188, *Speculum humanae salvationis* (ca. XV^e)

Ms. Lat. 10538, *Livre d'heures dites de Joseph Bonaparte* (ca. 1415-1430)

Bibliothèque Mazarine

Ms 0412, Missel à l'usage de Paris (ca. 1492)

Ms. 469, *Heures Mazarine* (ca. 1410-1415)

Bibliothèque Sainte-Geneviève

Ms. 0020, Livre d'heures à l'usage de Paris (ca. 1320-1337)

Ms. 1274, Livre d'heures à l'usage de Paris (première moitié du XV^e)

Ms. 0021, Bible historiale (ca. 1320-1337)

Bibliothèque de l'institut national de France

Ms. 0547, Livre d'heures à l'usage de Paris (premier quart du XV^e)

Musée de Cluny

Ms. Cl. 01246, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1410)

Philadelphie

Free Library

Lewis E M 5 : 26, Livre d'heures (ca. 1430)

Sosoye

Abbaye de Maredret

Numéro d'inventaire non-communicué, Livre d'heures selon l'usage de Rome (ca. 1450)

Stuttgart

Württembergische Landesbibliothek

Ms. Cod. brev. 12, Livre d'heures (ca. 1746)

Vienne

Österreichische Nationalbibliothek

Ö.N.B., Cod. s.n. 12878, Livre d'heures de Willem de Montfort (ca. 1450)

Collection privée




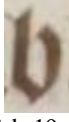



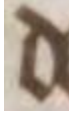



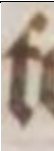


N° 419, Livre d'heures à l'usage de Rome (ca. 1440)


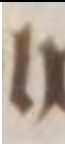



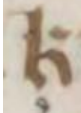



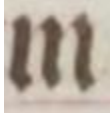



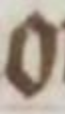










10. Annexes





10.1. Comparaison des lettres du Ms. Wittert 17 avec la classification de Derolez

Textualis

ab c d e f g h i k l m n o p q r s t u v x y z

Derolez	Ms. Wittert 17
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)

	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 19 v.)
	 (fol. 39 r.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)
	 (fol. 35 v.)

	 (fol. 35 v.)
	 fol. 17 r.

10.2. Retranscription et comparaison du calendrier

Légende :

En **bleu** : liste des fêtes reprises dans l'étude de Roger Wieck (ref)

En noir : liste des fêtes reprises dans le Ms. Wittert 17

En **gras** : liste des fêtes inscrites en rouge dans le Ms. Wittert 17

Idem : concordance des fêtes entre l'étude de Wieck et le Ms. Wittert 17

Janvier

1er janvier : **circoncision du Christ** (*Circumcisio domini*) => **Idem**

2 janvier : Octave saint Étienne protomartyre (*octava sancto stephani*) => Idem

3 janvier : Octave de saint Jean l'évangéliste (*octava sancto iohannis*) => Idem

4 janvier : Octave des innocents (*oct. Innocentium*) => Idem

5 janvier : Octave de saint Thomas évêque (*Octava thome*) => Idem

6 janvier : **Épiphanie** (*epyphania domini*) => **Idem**

7 janvier : **Ysidor**

8 janvier : **Gudille**

9 janvier : **Iudoci**

10 janvier : Paul premier ermite/confesseur (*pauli primi hermite*) => Idem

11 janvier : **Quentin**

12 janvier : **Ciriaci & Zothici**

13 janvier : **Epyphanie**

14 janvier : Saint Pontianus, martyr (*ponciam martyris*) => *Felicis in pincis*

15 janvier : **Marui**

16 janvier : **Marceli**

17 janvier : Saint Antoine abbé (*Anthony abbis*) => Idem

18 janvier : Sainte Prisca, martyr (*Prisce virginis*) => Idem

19 janvier : **Marie & Marthe**

20 janvier : [Fabien & Sebastian](#)

21 janvier : Sainte Agnès, martyre (*Agnētis virginis*) => Idem

22 janvier : **Saint Vincent**, martyr (*Vincenty martyris*) => **Idem**

23 janvier : [Emerenciane](#)

24 janvier : [Machariï](#)

25 janvier : **Conversion de Saint Paul** (*Conversio sancto pauli*) => **Idem**

26 janvier : [Policarpi](#)

27 janvier : [Johannis Crisostomi](#)

28 janvier : Sainte Agnès la seconde, martyr (*Agnētis secundo*) => Idem

29 janvier : [Agnētis secundo](#)

30 janvier : Sainte Aldegonde (*Aldegundis virginis*) => Idem

31 janvier : [Prothi](#) / [Ianciti](#)

Février

1er février : [Brigite](#)

2 février : [Purificatio Marie](#)

3 février : [Blasii](#)

4 février : [Geminiani](#) / [Germani](#)

5 février : [Aghate](#)

6 février : [Amandi](#) & [Vedasti](#)

7 février : [Hereni](#) & [Zotici](#)

8 février : [Guillermi](#) / [Guilleoni](#)

9 février : [Appolline](#)

10 février : [Scolastice](#)

11 février : [Domiciani](#)

12 février : [Victoris](#)
13 février : [Juliani](#)
14 février : [Valentini](#)
15 février : [Guilberti](#)
16 février : [Juliane](#)
17 février : [Pancracii](#) /[Pancronii](#)
18 février : [Appollinaris](#)
19 février : [Galli](#)
20 février : [Eleutherii](#)
21 février : [Marcelli](#)
22 février : [Cathedra Petri](#)
23 février : [Policarpi](#)
24 février : [Mathie](#)
25 février : [Donati](#)
26 février : [Fortunati](#)
27 février : [Alexandri](#)
28 février : [Romani](#)

Mars

1er mars : Saint David, évêque confesseur (*David confessoris*) => *Albini episcopus*
2 mars : [Supplicii](#)
3 mars : [Eusebii](#)
4 mars : Saint Adrien, martyr (*adriani martyris*) => *Foci episcopus*
5 mars : [Victoris](#)
6 mars : [Quiriaci](#)

7 mars : [Perpetue & Feliciatis](#)

8 mars : [Gay](#)

9 mars : [Poncii](#)

10 mars : [Gordiani](#)

11 mars : [Agapiti](#)

12 mars : Saint Grégoire le Grand (*gregory papae*) => Idem

13 mars : [Marcedonii](#)

14 mars : [Felicissimi](#)

15 mars : [Longini](#)

16 mars : [Matrone](#)

17 mars : Sainte Gertrude (*gertrudis virginis*) => Idem

18 mars : [Theodorii](#)

19 mars : [Landoaldi](#)

20 mars : [Cutberti](#)

21 mars : Saint Benoît du Mont-Cassin (*benedicti abbas*) => Idem

22 mars : [Iustini](#)

23 mars : [Maximi](#)

24 mars : [Fidelis](#)

25 mars : **Annonciation de la Vierge** (*annunciatio marie*) => **Idem**

26 mars : [Theodori](#)

27 mars : Résurrection du Christ (*resurrectio domini*) => Idem

28 mars : [Columbani](#)

29 mars : [Saturnini](#)

30 mars : [Quirini](#)

31 mars : [Pastoris](#)

Avril

1er avril : [Poncii](#)

2 avril : [Marie Egyptiace](#)

3 avril : [Pancracii](#)

4 avril : Saint Ambroise Pape (*ambrosy papae*) => Idem

5 avril : [Claudiani](#)

6 avril : [Celestini](#)

7 avril : [Sixti](#)

8 avril : [Calixti](#)

9 avril : [Theodosie](#)

10 avril : [Ezechiels](#)

11 avril : Saint Léon Pape (*leonis papae*) => Idem

12 avril : [Iulli](#)

13 avril : [Eusebii](#)

14 avril : Saints Tiburtius et Valerian (*tyburcy et valeriam*) => Idem

15 avril : [Olimpiadis](#)

16 avril : [Paterni](#)

17 avril : [Petri](#)

18 avril : [Ursami](#)

19 avril : [Eleutherii](#)

20 avril : [Appolloni](#)

21 avril : [Marcelii](#)

22 avril : [Formati](#)

23 avril : **Saint Georges, martyr** (*Georgy martyris*) => **Idem**

24 avril : [Eutropis](#)

25 avril : **Saint Marc évangéliste** (*Marci evangelium*) => **Idem**

26 avril : [Cleti](#)

27 avril : [Anastasii](#)

28 avril : Saint Vital, martyr (*Vitalis martyr*) => Idem

29 avril : Saint Pierre confesseur de Milan (*Petri confessoris*) => Idem

30 avril : [Germani](#)

Mai

1er mai : **Saint Philippe et Saint Jacques le mineur, apôtres** (*philippi et iacobi*) => **Idem**

2 mai : [Germani](#)

3 mai : **Invention de la croix** (*Invencio crucis*) => **Idem**

4 mai : [Walburgis](#)

5 mai : [Gengulphi](#)

6 mai : Saint Jean Évangéliste devant la Porta Latina (*Iohanis ante portam latinam*) => **Idem**

7 mai : [Iuvelanis](#)

8 mai : [Nycholay](#)

9 mai : Saint Nicolas, évêque (*Nicholay episcopum*) => **Idem**

10 mai : [Mamerti](#)

11 mai : [Nerai & accilei](#)

12 mai : [Marie & martires / Pancrace](#)

13 mai : [Servacii](#)

14 mai : [Aquilli](#)

15 mai : Sainte Sophie (*Sophie virginis*) => *Ysodoris*

16 mai : [Honorati](#)

17 mai : [Brandani](#)

18 mai : [Torpetis](#)

19 mai : [Potenciane](#)

20 mai : [Basille](#)
21 mai : [Helene](#)
22 mai : [Papie](#)
23 mai : [Translation domini](#)
24 mai : [Donatiani](#)
25 mai : Saint Urbain, Pape (*Urbani Papae*) => Idem
26 mai : [Augustini](#)
27 mai : [Seraphionos](#)
28 mai : Saint Germain, Pape (*Germani papae*) => *Huberti*
29 mai : [Eutropii](#)
30 mai : [Peregrini](#)
31 mai : Sainte Pétronille (*Petronille virginis*) => Idem

Juin

1er juin : [Nicomedis](#)
2 juin : Saint Marcellin, Pape (*Marcelli papae*) => Idem
3 juin : [Celestini](#)
4 juin : [Cypriani](#)
5 juin : Saint Boniface, Pape (*Bonifacy episcopum*) => Idem
6 juin : [Gudewali](#)
7 juin : [Luciane](#)
8 juin : [Medardi](#)
9 juin : Saints Prime et Félicien, martyrs (*Primi et Feliciani martyris*) => Idem
10 juin : [Landoaldi](#)
11 juin : **Saint Barnabé, apôtre** (*Barnabe apostolium*) => **Idem**
12 juin : [Ruphi](#)

13 juin : [Valeriani](#)

14 juin : **Saint Basile, évêque** (*Basily episcopum*) => **Idem**

15 juin : Saints Vitus et Modestus, martyrs (*Viti et modesti martyrum*) => *Fereoli*

16 juin : [Viti & modestim](#)

17 juin : [Ciriaci & Julite](#)

18 juin : [Marcelliani](#)

19 juin : Saints Protasius et Gervais, martyrs (*Proti i iacincti martyrii*) => **Idem**

20 juin : [Vitalis](#)

21 juin : [Albini](#)

22 juin : [Riquardi](#)

23 juin : [uigilia barrée](#) => **Idem**

24 juin : **Vigie de la nativité Saint Jean-Baptiste** (*Maturitas iohannis baptisti*) => **Idem**

25 juin : **Translation des reliques de Saint-Éloi** (*Translacio sancti eligy*) => **Idem**

26 juin : [Johannis & Paulis](#)

27 juin : [Hillarri](#)

28 juin : [uigilia barrée](#) => **Idem**

29 juin : **Saints Pierre et Paul, apôtres** (*petri et pauli apostolorum*) => **Idem**

30 juin : [Commeratio Pauli](#)

Juillet :

1er juillet : [Johannis Baptiste Oct.](#)

2 juillet : [Visitacio Marie](#)

3 juillet : **Saint Thomas, apôtre**, translation des reliques (*Thome apostolium*) => **Idem**

4 juillet : **Translation des reliques de Saint Martin** (*translacio martini*) => **Idem**

5 juillet : [Domiciani](#)

6 juillet : [Petri & Pauli Oct.](#)

7 juillet : [Nicostrati](#) / [donatiani](#) / [dominici](#)

8 juillet : [Kyliani](#)

9 juillet : [Zenonis](#) / [Sevonis](#) / [Gevonis](#)

10 juillet : Les 7 frères martyrs (*VII fratrum*) => **Idem**

11 juillet : **Saint Benoît abbé**, translation des reliques (*Benedicti abbas*) => **Idem**

12 juillet : [Cleti](#)

13 juillet : [Anacieti](#)

14 juillet : [Amelberge](#)

15 juillet : Division des apôtres (*Divisio apostolorum*) => **Idem**

16 juillet : [Minulphi](#)

17 juillet : [Alexii](#)

18 juillet : [Iusti](#)

19 juillet : [Arsenii](#)

20 juillet : Sainte Praxède (*praxedis virginis*) => décalage dans le calendrier d'un jour

[Margarete](#)

21 juillet : [Praxedis](#)

22 juillet : **Sainte Marie-Madeleine** (*marie magdalene*) => **Idem**

23 juillet : Sainte Christine Vierge (*Cristine virginis*) => décalage dans le calendrier d'un jour

24 juillet : [Cristine](#) ([Xpristine](#))

25 juillet : **Saints Jacques le majeur et Christophe** (*Iacobi et christofori*) => **Idem**

26 juillet : [Anne matris marie](#)

27 juillet : les 7 dormeurs, martyrs (*VII dormiencium*) => **Idem**

28 juillet : [Panthaleonis](#)

29 juillet : Abdon et Sennen, martyrs (*Abdon et Sennes*) => décalage dans le calendrier d'un jour

[Felicis & Simplicis](#)

30 juillet : [Abdon & Sennen](#)

31 juillet : [Germani](#)

Août

1er août : **Saint Pierre enchaîné** (*aduincula petri*) => **Idem**

2 août : [Stephani](#)

3 août : Invention de Saint Étienne (*Inuencio Stephani*) => Idem

4 août : [Nichomedis](#)

5 août : [Dominici](#)

6 août : Saint Dominique (*Dominici confessoris*) => décalage dans le calendrier d'un jour

[Walburgis](#)

7 août : [Sixti](#)

8 août : [Felici](#)

9 août : uigilia barrée => Idem

10 août : **Saint Laurent, martyr** (*Laurenty martyris*) => **Idem**

11 août : [Gaugerici](#)

12 août : [Clare](#)

13 août : [Ypolyti](#)

14 août : uigilia barrée => Idem

15 août : **Assomption de la Vierge** (*assumpcio marie*) => **Idem**

16 août : [Arnulhi](#)

17 août : [Laurencii Oct.](#)

18 août : [Agapiti](#)

19 août : [Magni](#)

20 août : [Philiberti](#)

21 août : [Privati](#)

22 août : Saint Timothée, martyr (*Thimothei martyris*) => décalage dans le calendrier d'un jour

Marie Assumptionis oct.

23 août : *Thimothei*

24 août : **Saint Barthélémy, apôtre** (*Bertolomei apostolium*) => **Idem**

25 août : *Ludovici*

26 août : *Herenrei & Habundi*

27 août : *Bernardi*

28 août : Saint Augustin, confesseur (*Augustini confessoris*) => Idem

29 août : **Décollation de Saint Jean-Baptiste** (*decollacio iohanis baptisti*) => Idem

30 août : *Donaciani Johannis Baptiste*

31 août : *Paulini*

Septembre

1er septembre : **Saint Gilles, abbé** (*Egidy abbatis*) => **Idem**

2 septembre : *Egidii*

3 septembre : *Remeali*

4 septembre : *Eleutherii*

5 septembre : *Bertini*

6 septembre : *Amandi*

7 septembre : *Enorcii*

8 septembre : **Nativité de la Vierge** (*nativitas marie*) => **Idem**

9 septembre : Martyr de Gorgonius (*Gorgony martyris*) => Idem

10 septembre : *Prothi & Iacincti*

12 septembre : *Hugonis*

13 septembre : *Philippi*

14 septembre : **Exaltation de la Croix** (*Exaltacio crucis*) => **Idem**

15 septembre : Saint Nicodème, martyr (*Nicomedis martyr*) => Idem

16 septembre : [Eufemie](#)

17 septembre : Saint Lambert, évêque (*Lamberti episcopus*) => Idem

18 septembre : [Fereoli](#)

19 septembre : [Columbani](#)

20 septembre : uigilia barrée => Idem

21 septembre : **Saint Matthieu, apôtre** (*Mathei apostolus*) => **Idem**

22 septembre : [Mauricii](#)

23 septembre : [Recl](#)

24 septembre : [Andocii](#)

26 septembre : [Merodii](#)

27 septembre : Saints Côme et Damien (*Cosme et damiani*) => Idem

28 septembre : [Marcealis](#)

29 septembre : **Saint Michel, archange** (*michaelis archangelus*) => **Idem**

30 septembre : Saint Jérôme confesseur (*Ieromini presbyter*) => Idem

Octobre

1er octobre : **Saint Rémi et Saint Bavon** (*Remigius i Bauonis*) => **Idem**

2 octobre : [Leodegarii](#)

3 octobre : [Euualdorum](#) [Duorum](#)

4 octobre : Saint François d'Assise (*Francisci confessoris*) => Idem

5 octobre : [Fidis](#)

6 octobre : [Martini](#) / [Marci](#)

7 octobre : Saint Marc, Pape (*Marci papae*) => Idem

8 octobre : [Benedicte](#)

9 octobre : **Saint Denis, évêque** (*Dyonisius episcopus*) => **Idem**

10 octobre : Gereonis

11 octobre : Augustini

12 octobre : Venancii

13 octobre : Saint Calixte, Pape (déplacé à la veille car le 14, on célèbre aussi Saint donatien, évêque de Reims)

14 octobre : **Saint Donatien** (*Donaciam episcopum*) => **Idem**

15 octobre : Wulfranni

16 octobre : Saint Gal confesseur (*Galli confessoris*) => Idem

17 octobre : Luciani

18 octobre : **Saint Luc, évangéliste** (*Luce evangelium*) => Idem

19 octobre : Pelagie

20 octobre : Capracii / Cypriani

21 octobre : Martyr des 11000 Vierges (*MXII virginium*) => Idem

22 octobre : Severii

23 octobre : Felicis / Severini

24 octobre : Felicis / Severini

25 octobre : Crispini

26 octobre : Saints Crépin et Créprien (*Crispini et Crispiniani*) => décalage dans le calendrier d'un jour Remoldi

27 octobre : uigilia barrée => Idem

28 octobre : **Simon et Jude, apôtres** (*Symonis et iude*) => **Idem**

29 octobre : Piati

30 octobre : Saturnini

31 octobre : uigilia barrée => Idem

Novembre

1er novembre : **Toussaint** (*Omnium sanctorum*) => **Idem**

2 novembre : **Commémoration des âmes** (*Conmemoratio animarum*) => **Idem**

3 novembre : [Innumerabilium](#) / [Huberti](#)

4 novembre : [Eustacii](#)

5 novembre : [Winnoci](#)

6 novembre : Saint Léonard, confesseur (*Leonardi confessoris*) => Idem

7 novembre : [Willibrordi](#)

8 novembre : les quatre martyrs couronnés (*quatuor coronatorum*) => Idem

9 novembre : [Coronatorum Quatuor](#)

10 novembre : [Martini](#)

11 novembre : **Saint Martin, évêque** (*Martini episcopum*) => **Idem**

12 novembre : [Livini](#)

13 novembre : Bricteux, évêque (*Bricity episcopum*) => Idem

14 novembre : [Clementini](#)

15 novembre : [Machuti](#)

16 novembre : [Thiburcii](#) / [Gumberti](#)

17 novembre : [Omari](#) ([Otmari](#))

18 novembre : [Martini](#)

19 novembre : Sainte Élisabeth de Hongrie (*Elisabeth vidue*) => Idem

20 novembre : [Edmundi](#)

21 novembre : [Columbani](#)

22 novembre : Sainte Cécile (*Cecilie virginis*) => Idem

23 novembre : **Saint Clément, Pape** (*Clementis papae*) => **Idem**

24 novembre : [Grisogoni](#)

25 novembre : **Sainte Catherine** (*katherine virginis*) => **Idem**

26 novembre : [Lini](#)

27 novembre : [Martini](#) / [Maximi](#)

28 novembre : [Cezarii](#)

29 novembre : uigilia barrée => Idem

30 novembre : **Saint André, apôtre** (*Andree apostolium*) => **Idem**

Décembre

1er décembre : [Eligii](#)

2 décembre : [Candide](#)

3 décembre : [Cassiani](#)

4 décembre : [Barbare](#)

5 décembre : [Dalmaciani](#)

6 décembre : [Nicholay](#)

7 décembre : [Andree](#)

8 décembre : [Conceptio Marie](#)

9 décembre : [Innocenti](#)

10 décembre : [Eulalie](#)

11 décembre : [Damasci](#)

12 décembre : [Ouberti](#)

13 décembre : [Lucie](#) / [Clare](#)

14 décembre : [Nichasii](#)

15 décembre : [Odild/ Oberti](#) / [Judoci](#)

16 décembre : [Candide](#)

17 décembre : [Ignatii](#) / [Lazari](#)

18 décembre : [Agricole](#) / [Alphee](#)

19 décembre : [Severini](#) / [Melchiadis](#)
20 décembre : [Tecla](#) / [Mercurii](#)
21 décembre : [Thome](#)
22 décembre : [Felicis](#) / [Theodosie](#)
23 décembre : [Eugenie](#)
24 décembre : [Vigilie](#)
25 décembre : [Nativitas Domini](#)
26 décembre : [Stephani](#)
27 décembre : [Johannis](#)
28 décembre : [Innocentium](#)
29 décembre : [Thome](#)
30 décembre : [Columbani](#) / [Perpetui](#)
31 décembre : [Silvestri](#)

10.3. Retranscriptions partielles de certains offices

Heures de tous les saints

Incipiunt hore des omnibus sanctis

Domine labia mea aperies (...) laudem tuam

Deus in aduitorium meum intende (...) me festina

Gloria patri sicut erat

Sancta dei genitrix flos virginitatis (...) pro nobis cum ceteris ex ora beatis **a.** (antienne)

Subvenite sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad primam**

Deus in aduitorium meum **Gloria**

Angelorum ordines deum (...) actus hic inferius nolite cessare

a. (antienne) **Subvenite** sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad terciam**

Deus in aduitorium meum **Gloria patri**

Patriarche mistico ritu imolantes (...) sono predicantes **a.** **Subvenite** sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi **oro** (*oratio*)

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad sextam**

Deus in aduitorium meum **Gloria patri et**

Evangeliste mistici facta cognoscentes (...) mortui sunt et innocentes **a.** (antienne)

Subvenite sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad nonam**

Deus in aduitorium meum **Gloria patri et**

Per palmam martirii deo dedicati martires (...) confessores monachi et heremite grati **a.**

Subvenite sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad vespas**

Deus in aduitorium meum **Gloria patri et**

Sanctissime virgines atque coniugate vidue et matres deo dedicate (...) precibus pro nobis placate **a.** **Subvenite** sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi **Oremus**

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per **ad compl**

Comite nos deus salutaris noster et averte nostram tuam a nobis **Deus** in aduitorium meum **Gloria patri**

Et per vos sit gracia sua nobilis data (...) nobis detur gloria in sede beata **recommendatio**

Has horas sic recolo cum devocione vobis sancti sancteque (...) rogens abseque antiqua intermissione **a.** **Subvenite** sancti dei angeli occurrite (...) in conspectu altissimi

Infirmi tatem nostram quis domine (...) sanctarum intercessionibus autem per christum dominum nostrum amen

Heures du Saint-Sacrement

Incipiunt hore de sacramento ad matina

Domine labia mea aperies (...) laudem tuam

Deus in aduitorium meum intende (...) me festina **Gloria patri et hymnus**

Corporis misterium pange gloriosi atque (...) demonis fuit venerosi **a.** Caro mea vere est cibus et sanguis meus (...) et ego in illo dicit dominus Oremus **oratio**

Deus qui nobis sub sacramento mirabili passionis tue memoriam reliquisti (...) tue fructum in nobis vigiter senciamus Q

Deus in adiutorium meum et **ad primam**

Cena cum discipulis affertur cenare exemplis sermonibus christos informare (...) essentiam sanguis mutare **a.** Caro mea vere est cibus et sanguis meus (...) et ego in illo dicit dominus Oremus

Deus qui nobis sub sacramento mirabili passionis (...) in nobis vigiter senciamus qui vivus et **ad terciam**

Deus in adiutorium meum Gloria patri

Aregit panem (...) meum sanguinem in me manet et ego in illo dicit dominus

Deus qui nobis sub sacramento mirabili passionis (...) vigiter senciamus Q **ad vespervas**

Deus in adiutorium Gloria patri

Et quicumque panem (...) nec non remeabit a. Caro mea vere est cibus et ut s.

Deus qui nobis (...)

Deus in adiutorium meum **ad re** (...) clamavit hoc est dominus meus **a.** Caro mea vere est cibus et sanguis meus (...) in illo dicit dominus **oratio**

Deus qui nobis sub sacramento ut s.(...) **ad vespervas**

Verbum caro factus est (...) Caro Mea vere est **oratio**

Deus qui nobis sacramento ut s.

Converte nos deus salutaris noster et

Iusit et fidelibus ita manducatur (...) deus occultatur **Recommendatio**

Has horas sic recolo pia ratione tibi corpus domini (...) **oratio**

Deus qui nobis ubi sacramento ut s.